

SIE LEBT FÜR IHRE ARBEIT.

DIE SCHÖNE ARBEIT.

GEHEN SIE AN DIE ARBEIT.

DIE INSZENIERUNG VON ARBEIT UND GESCHLECHT
IN DRAMATIK UND SPIELFILM DER DDR

Peggy Mädler
Bianca Schemel

SIE LEBT FÜR IHRE ARBEIT.
DIE SCHÖNE ARBEIT.
GEHEN SIE AN DIE ARBEIT.

Die Inszenierung von Arbeit und Geschlecht in Dramatik und Spielfilm der DDR

Dissertation
zur Erlangung des akademischen Grades

doctor philosophiae (Dr. phil.)

eingereicht an:
der Philosophischen Fakultät III
der Humboldt-Universität zu Berlin

von
Peggy Mädler,
Bianca Schemel

Präsident der Humboldt-Universität zu Berlin: Prof. Dr. Christoph Marksches
Dekan der Philosophischen Fakultät III: Prof. Dr. Bernd Wegener

Gutachter: 1. Prof. Dr. Karin Hirdina
 2. Prof. Dr. Wolfgang Engler

Datum der Promotion: 16.03.2009

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT	9
1. THEORETISCHE UND METHODISCHE GRUNDLAGEN	15
1.1. DER BEGRIFF DER ARBEIT, Peggy Mädler	16
1.2. AUSWAHL DES MATERIALS UND DES ZEITRAUMS, Bianca Schemel	20
1.3. DAS KONZEPT DER PERFORMATIVITÄT, Peggy Mädler	22
1.3.1. AUFHEBUNG DER DICHOTOMIEN	25
1.3.2. DIE BETONUNG DER SPRECHSITUATION	27
1.4. DER BEGRIFF GESCHLECHT, Bianca Schemel	28
1.5. SOZIALE POSITIONIERUNGEN, Bianca Schemel	30
2. MENSCHWERDUNG UND EMANZIPATION DURCH ARBEIT	37
2.1. „DENN SEINE ARBEIT IST/ NICHT MEHR SEIN FEIND“ Die Inszenierung von Arbeit als Vollzug der Menschwerdung in Theatertexten der DDR, Peggy Mädler	38
2.1.1. „DIESEN SOMMER HAT MEIN LEBEN ANGEFANGEN.“ Die Emanzipation der Dienstmagd	41
2.1.2. „KRAMER, ERIKA, GEBORENE KLEINSCHMIDT. BERUF: OHNE“ Die Emanzipation der Hausfrau	47
2.1.3. „RENTNERTAG, SAUTAG, HUNDETAG, TODESTAG, ROSTTAG, WEGWERFTAG.“ Die Scham der ruhelosen RentnerInnen	56
2.2. „HIER GIBT'S DOCH NICHTS FÜR EIN MÄDEL WIE MICH.“ Die Inszenierung von Arbeit als Mittel zur Emanzipation der Frau in den Spielfilmen der DEFA, Bianca Schemel	59
2.2.1. „AUCH ICH HABE MEIN LEBEN.“ Die Emanzipation der Frau in der filmischen Retrospektive	61
2.2.2. „EIN MANN BRAUCHT EINE FRAU UND KIND, FÜR DIE ER SORGT.“ Die Krise von Männlichkeit und heterosexuellen Beziehungen angesichts weiblicher Erwerbstätigkeit	67

3. GESUNDUNG UND BESTRAFUNG DURCH ARBEIT	71
3.1. „NUN MUSS SIE SICH ERST MAL AN DER BASIS BEWÄHREN.“ Die Inszenierung von Arbeit als Gesundung und Bestrafung in den Spielfilmen der DEFA, Bianca Schemel	72
3.1.1. „EINE GEBROCHENE GENERATION“. Die Inszenierung von Arbeit als Gesundung	76
3.1.2. „DIE GROßBAUSTELLEN DES SOZIALISMUS ALS PRIVATE STRAFKOLONIE“. Die Inszenierung von Arbeit als Bewährung in der Produktion	81
3.1.3. „MIT SO EINEM ASSI MUSS MAN ZUSAMMEN ARBEITEN.“ Die Inszenierung von Arbeit als Disziplinierung und Umerziehung der Delinquenten	87
3.2. „NIEMAND WIRD ALS ZYNIKER GEBOREN. DAS MACHT DIE ERFAHRUNG UND WIE MAN FERTIG WIRD MIT IHR“. Die Inszenierung von Arbeit als Bewährungsprobe des Individuums in Theatertexten der DDR, Peggy Mädler	97
3.2.1. „UNSERE KOMPROMISSE VERDERBEN DEN SINN UNSERES LEBENS.“ Die Bewährung in der Produktion	101
3.2.2. „AM MONTAG KLOPFEN DIE ELVIRA WIE EIN KOTELETT ZUSAMMEN. Moderne Erziehungsmaßnahme.“ Die Umdeutung von industrieller Arbeit im Umgang mit Delinquenten	108
 4. DIE HEILIGEN UND HUREN DER PRODUKTION	 117
4.1. „FRAGEN, DIE WIE PFEILE SIND INS HERZ DER GEWOHNHEITEN.“ Das Motiv der Heiligen und der gefallenen Frau in den Theatertexten der DDR, Peggy Mädler	118
4.1.1. „DIE MÄNNER ALLE WERDEN REDLICH, / UND AUCH FIDORRA TUT FÜR SEINE FREUNDIN, / WAS ER NICHT FÜR DEN SOZIALISMUS TÄTE.“ Die Frau als Wegbereiterin und Wächterin einer neuen Arbeitsmoral	122
4.1.2. „WIE SIEHT SIE DENN AUS, IHRE ‚GEWALTLOSE GEWALT‘?“ Die Konstruktion eines Reformversprechens nach dem Mauerbau 1961	130
4.1.3. „ANNA: ER WILL, DAß ICH IHN RETTE. HEDWIG: WARUM ICH?“ Die parodistische Wiederholung der Heiligenfigur und die Normierung ihres moralischen Anspruchs	135
4.1.4. „SO WIE DU DARF MAN NICHT LEBEN ...“ Die Bestätigung des Reformversprechens über die Rehabilitation der gefallenen Frau	143

4.1.5. „IHR SEID HIER FALSCH, NICHT ICH.“	
Die Konstruktion der Außenseiterin als utopische Figur eines alternativen Sozialismus	146
4.2. „WIR BAUEN HIER DEN SOZIALISMUS AUF!“	
Die Heiligen und Huren der Produktion in den Spielfilmen der DEFA, Bianca Schemel	155
4.2.1. „WIR SIND AUS ÜBERZEUGUNG HERKOMMEN“	
Die Heiligen der Aufbaufilme	159
4.2.2. „MEIN GOTT, DIE HEILIGE JOHANNA. DU WIRST ES WEIT BRINGEN“	
Die disziplinierten Heiligen und ihr scheiterndes Reformversprechen	163
4.2.3. „PROBIERT VIELLEICHT.“	
Die neutralisierte Heilige	176
4.2.4. „GEH ZU IHR UND LASS DEINEN DRACHEN STEIGEN“	
Die sinnliche Hure an der Produktion	179
 5. ARBEIT ALS SCHÖPFERISCHE TÄTIGKEIT	 183
5.1. „FÜR MICH IST DAS LEBEN 'N GROßER BERG. UND DA WILL ICH RAUF.“	
Das Motiv der schöpferischen Arbeit in den Theatertexten der DDR, Peggy Mädler	184
5.1.1. „ES GEHT IHR NICHT UM IRGEND EINE BESCHÄFTIGUNG, HANNES. IHREN BERUF WILL SIE.“	
Das Motiv der sich qualifizierenden Frau	185
5.1.2. „ABER ICH WILL NICHT NUR FÜR DIE ANDEREN LEBEN ...“	
Die Kluft zwischen individuellen und gesellschaftlichen Interessen	190
5.2. „IMMER WENN ICH ARBEITE, BIN ICH KURZ UND VORÜBERGEHEND GLÜCKLICH.“	
Die Inszenierung schöpferischer Arbeit in den Spielfilmen der DEFA, Bianca Schemel	200
5.2.1. „WO ER DER GESELLSCHAFT NUTZT UND ALS MENSCH WACHSEN KANN.“	
Die Harmonisierung von individuellen und kollektiven Interessen in der schöpferischen Arbeit	203
5.2.2. „ICH SCHAFF'S NICHT, WENN ICH NICHT FREI BIN.“	
Die Inszenierung der ersten Risse zwischen kollektiven und individuellen Interessen	210

6. DIE ENTFREMDETE ARBEIT	217
6.1. „MACHT DOCH EUREN DRECK ALLEINE HIER!“	
Die Inszenierung entfremdeter Arbeit in den Spielfilmen der DEFA, Bianca Schemel	218
6.1.1. „MENSCH, WAT WILL ICK DENN SCHON!“	
Der erste Abgesang an die Arbeitsgesellschaft	225
6.1.2. „ICH KÜNDIGE!“	
Die Inszenierung entfremdeter Arbeit	228
6.1.3. „AUF SO 'NEN LEISEN TOD SCHEIß ICH!“	
Die Inszenierung entfremdeter Lebensverhältnisse	236
6.2. „VATER ANGST VOR DER ARBEIT? / MUTTER ANGST VOR DER KÄLTE.“	
Die Inszenierung entfremdeter Arbeit und Lebensverhältnisse in Theatertexten der DDR, Peggy Mädler	243
6.2.1. „UTE: ICH BIN NICHT SISYPHOS, UND MEINE ARBEIT SOLL NICHT MEIN STEIN SEIN.“	
Die Inszenierung entfremdeter Arbeit als überwindbares Problem	250
6.2.2. „WIR SUCHEN UNS HUNDERT INTELLIGENTE LEUTE UND BAUEN EINE VOLLAUTOMATISIERTE FABRIK.“	
Fortschritt versus Menschlichkeit: Euphorie und Angst angesichts der kybernetischen Revolution	255
6.2.3. „ICH GEHE NICHT, ICH KRIECHE“.	
Die Unaufhebbarkeit von Entfremdung und das Ende der Zukunftsgewissheit	266
 7. DIE REPRODUKTIVE ARBEIT	 277
7.1. „BIN 'NE RICHTIGE RABENMUTTER“.	
Die Inszenierung der reproduktiven Arbeiten von Hausfrauen und erwerbstätigen Müttern in den Spielfilmen der DEFA, Bianca Schemel	278
7.1.1. „DIE HABEN KEINE AHNUNG VON DER HAUSARBEIT.“	
Die reproduktive Arbeit der Hausfrauen	286
7.1.2. „IRGEND SO EIN HAUSTIERCHEN“.	
Die reproduktive Arbeit der berufstätigen Mutter	300
7.2. „DIE SCHÖNE EHE. WAS HAT DA DIE FRAU?“	
Die Inszenierung von reproduktiver Arbeit in Theatertexten der DDR, Peggy Mädler	314
7.2.1. „UNSRE ZUKUNFT SCHEINT GESICHERT. DOCH NOCH NICHT GESICHERT SCHEINT UNSER MORGENKAFFEE.“	
Die Inszenierung von Hausarbeit	317

7.2.2. „DIE IST NORMAL BEGABT UND KÖNNTE ALLES LEISTEN, WENN SIE DIE BEIDEN KINDER NICHT HÄTTE“.	324
Das Scheitern der Einheit von Arbeit und Leben	
8. KARRIEREFRAUEN	335
8.1. „HAUPTSACHE, SIE IST ALS REKLAMEPFERD INS RENNEN GEGANGEN“.	
Die Inszenierung von Frauen in Leitungspositionen und männlichen Berufsfeldern in den Spielfilmen der DEFA, Bianca Schemel	336
8.1.1. „IHREN MANN STEHEN“	
Die Inszenierung von Frauenfiguren in Männerberufen	338
8.1.2. „EINE GANZ NORMALE FRAU“	
Die Inszenierung der sozialistischen Karrierefrau	345
8.1.3. „EMANZIPIERT, ABER KEINEN MANN“	
Die Kritik an der sozialistischen Karrierefrau	352
8.2. „DIE FRAU IST UNSER MANN“.	
Die Inszenierung von Leiterinnen und Traktoristinnen in Theatertexten der DDR, Peggy Mädler	355
8.2.1. „NA, WO IST SIE SCHON EIN GEGNER? SIE IST BLOß EINE FRAU.“	
Die Konservierung traditioneller Weiblichkeit in der Inszenierung von Frauen in Leitungspositionen	360
8.2.2. „WER NICHT GLÜCKLICH IST, KANN NICHT GLÜCKLICH MACHEN.“	
Das Bild der vereinsamten Karrierefrau	368
8.2.3. „ICH BIN ABER KEIN MANN. ALSO KOMM' ICH SCHON NICHT IN FRAGE.“	
Die Diskussion von beruflicher Diskriminierung und struktureller Ausgrenzung von Frauen	373
9. KONTINUITÄTEN UND BRÜCHE NACH 1990	379
9.1. „WO RINGS ALLES KAPUTT, KANN NICHT HEIL WAS LEBEN.“	
Die Inszenierung von Arbeit und Geschlecht in Texten ostdeutscher AutorInnen nach 1990, Peggy Mädler	380
9.1.1. „VATER: HIER IST KRIEG. / BETTINA: DER DREHT DURCH.“	
Das Ende der Menschwerdung und die psychisch-moralische Erkrankung des arbeitslosen Individuums	385

9.1.2. „WENN ICH HIER JEMALS / RAUSKOMME OB TOT ODER LEBENDIG ICH WILL DANN / NICHT MEHR ARBEITEN MÜSSEN“. Die Inszenierung entfremdeter Arbeit und die Unmöglichkeit erfolgreicher Selbstverwirklichung	392
9.1.3. „HALT, GROSSVATER / WEN SEH ICH, MEINE TÖCHTER. ALLE DREIE GUTER HOFFNUNG, SEID IHR WAHNSINNIG.“ Das Martyrium der Heiligen und die Selbstausslöschung der Außenseiterinnen	399
9.1.4. „BIN EIN MAMASCHWEIN. / BIST MEIN FERKELKIND.“ Das Verschwinden der beruflich erfolgreichen Frauenfiguren und der erwerbstätigen Mütter	405
9.2. „WEEßTE, JEDER MUSS JA ZUSEHEN, WIE DAS GELD RANKOMMT.“ Die Inszenierung von Arbeit und Geschlecht in den Spielfilmen ostdeutscher RegisseurlInnen von 1990 bis 2006, Bianca Schemel	412
9.2.1. „DASS FRAUEN IMMER SO SCHNELL KARRIERE MACHEN MÜSSEN.“ Die Inszenierung beruflich erfolgreicher Frauenfiguren	417
9.2.2. „ALS VERLIERER HAT MAN ES SCHWER. MAN FINDET KEIN VERSTÄNDNIS MEHR.“ Die Inszenierung des ostdeutschen Mannes als Opfer der Wiedervereinigung	426
9.2.3. „IMMERHIN HAT ES SIE ZIEMLICH WÜTEND GEMACHT, ODER?“ Die Rückkehr der heiligen Märtyrerinnen	432
9.2.4. „WARUM ICK DIESE ARBEIT MACHE? NA, WEIL ICK JELD VERDIENEN MUSS.“ Die Inszenierung von entfremdeten Arbeits- und Lebensumständen	435
NACHWORT	451
LITERATURVERZEICHNIS	455
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	486

Vorwort

Das titelgebende Zitat von Volker Braun „SIE LEBT FÜR IHRE ARBEIT. DIE SCHÖNE ARBEIT. GEHEN SIE AN DIE ARBEIT.“¹ kann als poetische Quintessenz eines vielschichtigen Verständnisses von Arbeit in der DDR gelten. In ihm enthalten sind ein identifikatorisches Verhältnis zur Arbeit, die utopische Bestimmung von Arbeit als nicht entfremdete, schöpferische und ästhetische Tätigkeit sowie eine vom Staatsapparat erzwungene Disziplinierung durch Arbeit.

In der vorliegenden Dissertation werden die Inszenierungen von Arbeit und Geschlecht in künstlerischen Diskursen der Dramatik und des Spielfilms der DDR im Zeitraum 1961 bis 1990 analysiert. Die Theatertexte und Filme werden hinsichtlich ihrer Konstruktion von Arbeit, den darin enthaltenen geschlechtsspezifischen Konnotationen sowie den damit verbundenen künstlerischen Inszenierungsstrategien untersucht.

„Gestern war das Geld das Maß aller Dinge. Morgen wird der Mensch das Maß aller Dinge sein“,² heißt es in Horst Kleineidams Theaterstück MILLIONENSCHMIDT von 1962. Mit diesem idealistischen Versprechen wird die sozialistische Gesellschaft der DDR als Alternative zur kapitalistischen Gesellschaft entworfen. Dreh- und Angelpunkt dieses Entwurfs ist, neben der Verstaatlichung des Eigentums, eine utopische Bestimmung von Arbeit, die eine Aufhebung von Entfremdung und das schöpferische Tätigsein des Menschen vor dem Hintergrund einer gesellschaftlichen und individuellen Interessenharmonie beschwört. Diese anvisierte „Harmonie“ wird durch einen autoritären Staatsapparat wiederholt verordnet und erzwungen, mit dem Ende der DDR scheitern nicht nur ein gesellschaftliches Experiment, sondern auch eine repressive Politik und eine unrentable Ökonomie.

Die Konstruktion eines utopischen Arbeitsverständnisses, das mit seinem Versprechen auf eine freiheitliche Entwicklung des Menschen weit über die pragmatische Notwendigkeit der Existenzsicherung hinausreicht, ist keine historische Besonderheit der DDR, sondern scheint tief im Selbstverständnis und in der Selbstinszenierung von Industriegesellschaften als Arbeitsgesellschaften verwurzelt. In den konkreten Ausformulierungen des jeweiligen Arbeitsmythos und den damit einhergehenden Versprechen zeigen sich natürlich auch Unterschiede: Dem Slogan: „Wohlstand für alle!“, mit dem Ludwig Erhard 1957 für die soziale Marktwirtschaft der BRD wirbt, steht in der DDR das Motto „So wie wir heute arbeiten, werden wir morgen leben!“³ gegenüber, ein aktuelles Versprechen beschwört die

¹ BRAUN, VOLKER: Schmitten. IN: Theater der Zeit 4/1982, S. 67.

² KLEINEIDAM, HORST: Millionenschmidt. Verlagsexemplar. Henschelverlag, Berlin 1963, S. 79.

³ Die in der DDR viel zitierte Losung wird Frida Hockauf zugeschrieben, die als Weberin im VEB Mechanische Weberei Zittau, dem größten Webereibetrieb der DDR, arbeitete. Nach ihrer Verpflichtung zur Planübererfüllung 1953 wurde sie als Aktivistin ausgezeichnet und als öffentliches Vorbild inszeniert.

Selbstverwirklichung einer digitalen Bohème.⁴ Allen Versprechen gemeinsam ist aber eine Identität stiftende Setzung von Arbeit als alternativloses Modell gesellschaftlicher Teilhabe.

Die selbstbewusste Ansage „Ich kündige!“, welche die Protagonistin in dem DEFA-Film DAS FAHRRAD⁵ von 1982 formuliert, fällt unter den Bedingungen einer Arbeitsgesellschaft, sei es die DDR oder die heutige Bundesrepublik, schwer. Vor dem Hintergrund der globalen Informationsgesellschaft mit ihren arbeitsrechtlichen Deregulierungen, in der die traditionelle Form der Erwerbsarbeit zunehmend erodiert, scheint es aber für einen gesellschaftlichen Wandel im Zeichen der sozialen Demokratie entscheidend, ob die Gesellschaft wie auch jedes einzelne Individuum in der Lage sind, sich von dem kulturell tief verwurzelten Arbeitsmythos zu verabschieden und alternative Formen gesellschaftlicher Organisation und öffentlicher Anerkennung zu entwerfen.

Die vorliegende Untersuchung analysiert vor diesem Hintergrund die verschiedenen metaphysischen Bestimmungen von Arbeit in der DDR unter einer poststrukturalistischen Perspektive als historische Konstrukte, die bestimmter kultureller Moral- und Wertvorstellungen bedürfen, um sich zu entfalten, diese aber wiederum auch beständig erzeugen und bestärken. Sie will damit einen Beitrag zu jener Perspektive leisten, in der die kulturelle Aufwertung und existentielle Bestimmung von Arbeit als veränderbar erfahrbar werden. Gleichzeitig zeigt die Dissertation historische Kontinuitätslinien im spezifischen Verständnis von Arbeit in der DDR auf, die sich bei allem Wandel bis in die heutige Zeit nachzeichnen lassen.

Die sozialistische Gesellschaft der DDR stellte unter dem Signum der Freiheit bzw. der Emanzipation des Menschen die Arbeitsmoral und politische Gesinnung ins Zentrum der zwischenmenschlichen und gesellschaftlichen Beziehungen. Sie erscheint darüber hinaus, einer Aussage Wolfgang Englers zufolge, auch hinsichtlich ihrer strukturellen Bedingungen als Arbeitsgesellschaft in zugespitzter Form:

„Man besaß weder große Geldeinkommen, die einen von Arbeit emanzipiert hätten, noch Aktien oder Grundbesitz. Arbeit war die Existenzform schlechthin, sie war alternativlos, fragloser Teil des Selbstbildes.“⁶

Diese alternativlose, existentielle Verankerung von Erwerbsarbeit im Gesellschaftsmodell der DDR wird über die enge Verknüpfung von Arbeit und Moral bestärkt, über sie wird ein utopisches Versprechen formuliert, aber zugleich auch das Recht auf Arbeit zu einer disziplinierenden Pflicht zur Arbeit transformiert. Im Zentrum der vorliegenden Untersuchung steht die Analyse dieser Verknüpfung von Arbeit und Moral und der damit einhergehenden

⁴ Vgl.: FRIEBE, HOLM; LOBO, SASCHA: Wir nennen es Arbeit. Die digitale Bohème oder: Intelligentes Leben jenseits der Festanstellung. München 2006.

⁵ DAS FAHRRAD, 1982, RE: Evelyn Schmidt, SZ: Ernst Wenig, DR: Erika Richter, KA: Roland Dressel, MU: Peter Rabenalt, SB: Marlene Willmann, KO: Ursula Strumpf, SC: Sabine Schmager, PL: Günter Schwaak, GR Babelsberg, 90 min, fa, brw, DA: Heidemarie Schneider (Susanne), Roman Kaminski (Thomas) u.a.

⁶ PETERS, NINA; PILZ, DIRK: Arbeitslos glücklich. Ein Gespräch mit Wolfgang Engler. IN: Theater der Zeit 2/2005, S. 7.

geschlechtsspezifischen Zuschreibungen, die hier aus einem feministisch motivierten Erkenntnisinteresse primär anhand der Inszenierung der arbeitenden Frau herausgearbeitet werden.

Die jeweiligen Vorstellungen einer Gesellschaft von Arbeit werden von ihren Mitgliedern geteilt oder aber abgelehnt und im Handeln unterschiedlichster AkteurInnen hergestellt und variiert. Die Dissertation konzentriert sich auf die Inszenierung von Arbeit und Geschlecht durch KünstlerInnen, die mit ihren Werken ein Experimentierfeld sozialer Erfahrungen eröffnen. Die Dissertation untersucht Theatertexte und Spielfilme der DDR und verfolgt die verschiedenen darin enthaltenen, sich verändernden und sich zum Teil ablösenden Bedeutungslinien im Verständnis von Arbeit. In einem Ausblick auf die künstlerischen Arbeiten von ostdeutschen DramatikerInnen und FilmemacherInnen nach 1990 werden die Brüche und Kontinuitäten in der Inszenierung von Arbeit und Geschlecht nach dem Ende der DDR aufgezeigt.

Wir haben uns gegen eine streng chronologische Vorgehensweise in der Darstellung der Forschungsergebnisse entschieden und stattdessen unterschiedliche Motive in der Inszenierung von Arbeit und Geschlecht herausgearbeitet, die sich nicht einfach zeitlich nacheinander ablösen, sondern in vielen Stücken und Filmen parallel verlaufen. Gleichzeitigkeiten sichtbar zu machen, ist ein Anliegen dieser Arbeit. Dennoch zwingt gerade die Schriftsprache immer wieder auf das Prinzip der chronologischen Abfolge zurück. Der Leser/die Leserin sei immer wieder daran erinnert, dass das, was ihm/ihr als Abfolge von Sätzen erscheint, ein Netz aus Bedeutungsebenen sichtbar zu machen versucht, die sich gegenseitig bedingen. Es gibt die Gleichzeitigkeit von unterschiedlichen Filmen und Theatertexten, die innerhalb desselben Jahres entstanden sind, eingebettet in einen bestimmten Kontext kultureller, politischer und ökonomischer Ereignisse, es gibt die Gleichzeitigkeit von Bild und Sprache, die sich beispielsweise schon im Film zeigt, der anders rezipiert werden kann als eine wissenschaftliche Arbeit.

Die Dissertation ist das Ergebnis einer Zusammenarbeit. Es ist an den geisteswissenschaftlichen Fakultäten der deutschen Universitäten nicht verbreitet, eine Forschungsarbeit vorzulegen, die auf Teamarbeit beruht. Für die vorliegende Untersuchung hat sich ein solches Verfahren, das „den Monolog“ der eigenen Forschungsarbeit immer wieder in „den Dialog“ einer gemeinsamen Fragestellung und Forschungsperspektive stellt, als sehr produktiv und anregend erwiesen. Peggy Mädler übernahm die Analyse der Theatertexte und Bianca Schemel führte die Untersuchung der Spielfilme durch. Diese Arbeitsteilung beinhaltet eine eigenständige Bearbeitung des jeweiligen Materialfeldes und damit natürlich auch eine Verantwortlichkeit für die entsprechenden Forschungsergebnisse. Jedes Kapitel ist dementsprechend namentlich ausgewiesen. Dennoch ist die Dissertation mehr als die Summe von zwei Teilen, sie ist auch das Ergebnis von zwei sich in ihren

Vorwort

Unterschieden ergänzenden und gegenseitig motivierenden Dialogpartnerinnen. Ohne diese Zusammenarbeit wären die Untersuchung eines so breiten und vielschichtigen Materialfeldes und der Vergleich zwischen Dramatik und Spielfilm nicht möglich gewesen.

Zum Schluss gilt es vielen Menschen einen herzlichen Dank auszusprechen. Prof. Dr. Karin Hirdina begleitete das Promotionsvorhaben als Erstgutachterin von Anfang an. Ihrem Engagement ist es zu verdanken, dass die Arbeit als gemeinsame Dissertation vorgelegt werden kann. Im Verlauf der vier Jahre kamen wir in den Genuss ihrer intensiven Betreuung und ihres Sachverständes, immer stand sie uns mit Ratschlägen und Anregungen, aber auch mit ermunternden Worten hilfreich zur Seite. Die Forschungsarbeiten von Prof. Dr. Wolfgang Engler zur arbeitlichen Gesellschaft der DDR weckten die Idee und Motivation für die vorliegende Arbeit. Wir freuen uns sehr, dass er sich bereit erklärt hat, das Zweitgutachten der Dissertation zu übernehmen.

Bei dem Studienwerk der Heinrich Böll Stiftung bedanken wir uns für die ideelle und finanzielle Unterstützung der Arbeit, die diese überhaupt erst ermöglichte. Ulf Heidel sei für seine präzise und kluge Durchsicht des Textes gedankt.

Und zu guter Letzt gilt unser Dank unseren Familien und FreundInnen, die alle Höhen und Tiefen der letzten vier Jahre mit uns geteilt haben.

Peggy Mädler und Bianca Schemel

1. Theoretische und methodische Grundlagen

1. Theoretische und methodische Grundlagen

1.1. DER BEGRIFF DER ARBEIT

Peggy Mädler

Arbeit kann soziale und kommunikative Tätigkeit, Mühsal und Last, Symbol und Möglichkeit einer Emanzipation, Ausbeutung, Selbstverwirklichung oder Bestrafung sein, Genesung bewirken, Gebrechlichkeit verursachen, Sinn schaffen, Wert erzeugen, Entfremdung stiften. Die Frage nach dem Beruf des Gegenübers ist die Frage nach seinem sozialen Status. Arbeit zwingt oder lockt den Menschen aus der privaten Welt in das öffentliche Leben hinein, gliedert ihn in die Gesellschaft ein, vermittelt Würde, eine Rolle, eine Identität. Sie ist Privileg oder Verdammnis. Wer Arbeit hat, gehört dazu. Wozu? Und was ist das eigentlich: Arbeit?

Die Vielfältigkeit der Bedeutungen und Bewertungen von Arbeit zeigt einen darunter liegenden gemeinsamen kleinsten Nenner auf: Das, was von einer Gesellschaft bzw. ihren Akteuren in je unterschiedlicher Weise als Arbeit benannt und anerkannt wird, ist zunächst eine kulturelle Konstruktion, die bestimmten Deutungen und Wertvorstellungen unterliegt. Es lässt sich kein einheitlicher oder gar ontologisch hergeleiteter Begriff von Arbeit aufstellen, vielmehr muss von verschiedenen „metaphysischen Behausungen“¹ die Rede sein, Versatzstücken aus Sprache, Bildern und gesellschaftlichen Praktiken, die Häusern gleich den Raum für ein bestimmtes Verständnis von Arbeit anbieten oder vorgeben, gleichzeitig wird dieser Raum in der Nutzung beständig erweitert, neu tapeziert, verlassen oder gar zerstört. Die jeweiligen Bedeutungen und Bewertungen von Arbeit sind nicht nur historisch, sondern darüber hinaus in sozialen Zusammenhängen verortbar bzw. verorten diese und schaffen Verbindungen und Orientierungen, sie sind ein wichtiges Element und Machtregulativ in gesellschaftlichen Kämpfen um symbolische Ordnungen.²

Eine wichtiger Bezugspunkt für das, was alles als Arbeit benannt werden könnte, sind die sprachlich, visuell und strukturell vermittelten Bilder und Praktiken der Lohnarbeit. Bestimmte Tätigkeiten werden in diesem Verständnis von Arbeit als einer bezahlten Tätigkeit erfasst, andere nicht. Zugleich wird diese Bestimmung von Arbeit als Erwerbsarbeit innerhalb eines sich wandelnden Arbeitsmarktes und sich verändernder gesellschaftlicher Praxen beständig erweitert und ausgestaltet, die pragmatische Auffassung von Arbeit als ein notwendiges Mittel der Existenzsicherung und Möglichkeit gesellschaftlicher Teilhabe wurde im Verlauf des 20. Jahrhunderts zunehmend auch um Arbeitstheorien und Identitätskonzepte ergänzt, in denen Lohnarbeit als kreativ oder sinnstiftend erscheint und sich der Mensch durch Arbeit als Individuum erst entfaltet und verwirklicht. In dieser emphatischen Konstruktion, die sowohl in politischen und künstlerischen Inszenierungen der DDR als auch in vielen

¹ Judith Butler verwendet die Formulierung „metaphysische Behausungen“ in Bezug auf die Kategorie Geschlecht. Vgl.: BUTLER, JUDITH: Körper von Gewicht. Frankfurt/Main 1997, S. 56.

² Der Begriff symbolische Ordnung bzw. symbolisches Kapital wird hier im Sinne von Pierre Bourdieu benutzt. Vgl.: BOURDIEU, PIERRE: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt/Main 1982.

1. Theoretische und methodische Grundlagen

aktuellen Debatten um den Wandel der Arbeitswelt zu finden ist, arbeitet der Mensch gern und muss nicht primär über einen Lohn zur Arbeit motiviert werden.³ Der Lohnarbeit wurden und werden in diesem Zusammenhang Konzepte der Gesundheit, Entfaltung oder Sinnschöpfung unterlegt, was in der Konsequenz dazu führt, dass die Begriffe Arbeit und Identität kaum mehr voneinander zu trennen sind. Der Anstieg der Arbeitslosenzahlen in der BRD seit den 70er Jahren und in den neuen Bundesländern nach dem Ende der DDR lockert diese Verbindung nicht etwa, sondern mit dem Eintritt ins 21. Jahrhundert und dem kurzen Siegeszug der New Economy scheint sich eine stärkere Verfestigung dieser Identität stiftenden Bestimmung von Lohnarbeit in öffentlichen Diskursen abzuzeichnen.⁴ Die entsprechenden Diskurse setzen Arbeit und Leben häufig in eins und vernachlässigen in ihrem Verständnis von Arbeit als Mittel der Selbstverwirklichung und gesellschaftlicher Teilhabe oftmals die Produktionsverhältnisse, in denen Arbeit als Lohnarbeit stattfindet.⁵ Auch Kritiker der flexibilisierten Arbeitsbedingungen, wie Richard Sennett und Oskar Negt,⁶ argumentieren häufig mit einem identitätsbildenden Arbeitsbegriff. Arbeit im Sinne von Lohnarbeit wird von ihnen als Grundbedingung für menschliche Würde gedacht, ein Leben „ohne Arbeit“ oder eine Umwertung und Neubestimmung von Arbeit jenseits von Lohnarbeit ist aus dieser Perspektive ebenfalls nicht vorstellbar. Sennetts kritische Analysen orientieren sich darüber hinaus vordergründig am männlichen Arbeitssubjekt; den aktuellen prekären Arbeitsverhältnissen wird die kontinuierliche Erwerbsbiografie des Industriezeitalters verklärend entgegengestellt. Diese ist aber dadurch gekennzeichnet, dass sie nicht – wie die klassische weibliche Erwerbsbiografie – Brüche durch Kindererziehung, Pflege und Teilzeitarbeit enthält.⁷

Die vorliegende Dissertation hat vor dem Hintergrund der aktuellen Diskussionen und Kämpfe um verschiedene Bedeutungen von Arbeit auch eine gesellschaftspolitische Motivation. Sie will anhand der Analyse eines historischen Beispiels aufzeigen, wie eine bestimmte Konstruktion von Arbeit auf strukturelle Änderungen in der Gesellschaft reagiert und – andersherum – wie sie ihrerseits als gesellschaftliche Kraft wirken und Strukturen aufbrechen, hervorbringen, aber auch befestigen kann. In einer solchen, weniger sozial- als

³ Vgl.: MESCHNIG, ALEXANDER; STUHR, MATHIAS (Hg.): Arbeit als Lebensstil. Frankfurt/Main 2003, und DIES.: www.revolution.de. Die Kultur der New Economy. Hamburg 2001.

⁴ Diese Debatten stehen im Widerspruch zu sozialwissenschaftlichen Untersuchungen, die behaupten, dass die Erwerbsarbeit gegenwärtig und zukünftig nicht mehr bestimmend für Identitätsbildung, Lebensplanung und soziale Beziehungen sein kann. Vgl. z.B.: OFFE, CLAUDIA; KOCKA, JÜRGEN: Geschichte und Zukunft der Arbeit. Frankfurt/Main 2000. Es fehlen zunehmend die strukturellen Voraussetzungen dafür, dass Erwerbsarbeit diese identitätsstiftenden und –sichernden Funktionen übernehmen kann, zugleich reagiert die öffentliche Diskussion umso mehr mit mentalen und emotionalen Verfestigungen dieser Konstruktion von Arbeit und befördert so die Aufwertung von prekärer Arbeit bzw. bringt die Individuen vor dem Hintergrund der fehlenden Strukturen in paradoxe Situationen.

⁵ Vgl. z.B. FRIEBE, HOLM; LOBO, SASCHA: Wir nennen es Arbeit. Die digitale Boheme oder: Intelligentes Leben jenseits der Festanstellung. München 2006.

⁶ Vgl.: SENNETT, RICHARD: Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus. 7. Auflage. Berlin 2000; NEGOT, OSKAR: Arbeit und menschliche Würde. Göttingen 2002.

⁷ DEGEN, CHRISTEL: Human Resources. Oder: Beim ersten Kind wird alles anders ... IN: ENGELMANN, JAN; WIEDEMAYER, MICHAEL (Hg.): Kursbuch Arbeit. Ausstieg aus der Jobholder-Gesellschaft – Start in eine neue Tätigkeitskultur? Stuttgart, München 2000. S. 143-153, und BAATZ, DAGMAR; RUDOLPH, CLARISSA; SATILMIS, AYLA (Hg.): Hauptsache Arbeit? Feministische Perspektiven auf den Wandel von Arbeit. 1. Auflage. Münster 2004.

1. Theoretische und methodische Grundlagen

kulturwissenschaftlichen Perspektive wird nachvollziehbar, warum ein Kampf gegen Arbeitslosigkeit medienwirksam zum Kampf gegen die Arbeitslosen werden kann,⁸ und welche Interessen ein „Faulheitsdiskurs“ mit Berufung auf eine „natürliche“ Arbeitsscheu verfolgt.⁹ Die Analyse von Zuschreibungen an Arbeit in künstlerischen Diskursen verweist dabei im doppelten Sinne auf die performative Konstruktion von Arbeit, sie fasst einerseits die Begriffe von Arbeit als inszenierten Akt auf und untersucht sie andererseits in einer bewusst theatralischen bzw. filmischen Umgebung. Der Begriff der Konstruktion wird dabei in Anlehnung an Judith Butler benutzt, sie versteht darunter:

„ein[en] Prozeß ständigen Wiederholens, durch den sowohl ‚Subjekte‘ wie ‚Handlungen‘ überhaupt erst in Erscheinung treten. Es gibt da keine Macht, die handelt, sondern nur ein dauernd wiederholtes Handeln, das Macht in ihrer Beständigkeit und Instabilität ist.“¹⁰

Dieses performative statt repräsentative Verständnis von Konstruktion nimmt die Rolle von Akteuren und gleichzeitig deren Eingebundenheit in gesellschaftliche und kulturelle Strukturen ernst. Die Inszenierungsmotive von Arbeit in Filmen und Theatertexten der DDR werden auf Basis dieses Verständnisses nicht als Abbild einer gesellschaftlichen Konstruktion analysiert, sondern als wiederholte Aufführungen gelesen, in denen Vorstellungen von Arbeit handelnd verfestigt oder aufgebrochen werden, wobei in jeder Wiederholung zugleich ein Anderswerden des Wiederholten inbegriffen ist.¹¹

Die vorliegende Untersuchung nimmt gezielt die jüngste deutsche Vergangenheit in den Blick, sie spannt einen Bogen, der in der DDR 1961 mit dem Mauerbau beginnt und 1989 mit dem Fall der Mauer endet und gibt einen kurzen Ausblick auf die Texte und Spielfilme ostdeutscher AutorInnen und FilmemacherInnen nach 1990, um Kontinuitäten und Brüche in der kulturellen Konstruktion von Arbeit zu beleuchten, die die unmittelbare Gegenwart prägen. Für die Analyse war es notwendig, verschiedene Begriffe von Arbeit zu kennen, also die historischen Debatten um Arbeit in der DDR ebenso wie die aktuellen Diskussionen zu untersuchen. Dennoch ist der Zugang zum Material weder durch einen bestimmten Arbeitsbegriff vorher eingeschränkt, noch soll ein bestimmter Begriff politisch affirmiert werden. Die Beschäftigung mit den verschiedenen Debatten um den Begriff der Arbeit soll lediglich den Blick schärfen und Fragen an das Material provozieren, um möglichst differenziert beschreiben zu können, welche Tätigkeiten in den Spielfilmen und Theatertexten als Arbeit auf welche Weise inszeniert werden und welche nicht. Um das Untersuchungsmaterial dennoch eingrenzen zu können, wurden nur die Filme und Texte

⁸ Vgl.: BRAIGT, AXEL; LENZ, ULRICH: Die Kultur des neuen Kapitalismus. 7. Auflage. Berlin 2000.

⁹ JÄGER, MICHAEL; KOSCHWITZ, ANDREA, TREUSCH-DIETER, GERBURG (Hg.): Recht auf Faulheit - Zukunft der Nichtarbeit. Beiträge eines Themenwochenendes der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz vom 18. bis 21. Mai 2001. Edition Freitag. 3. Auflage. 2003; PAOLI, GUILLAUME (Hg.): Mehr Zuckerbrot, weniger Peitsche. Aufrufe, Manifeste und Faulheitspapiere der Glücklichen Arbeitslosen. Berlin 2002.

¹⁰ BUTLER (1997), S. 32.

¹¹ KRÄMER, SYBILLE: Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität. WIRTH, UWE (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt/Main 2002, S. 331.

1. Theoretische und methodische Grundlagen

ausgewählt, in denen Frauenfiguren eine durch die AutorInnen und Filme-macherInnen als Arbeit gekennzeichnete Tätigkeit ausüben. Das betrifft in vielen Fällen eine Erwerbsarbeit, aber teilweise auch die nicht entlohnenden reproduktiven Tätigkeiten im Haushalt oder in der Kindererziehung und -betreuung.

Die Analyse jener reproduktiven Arbeiten erfolgt vor dem Hintergrund der feministischen Kritik an der geschlechtsspezifischen Arbeitsteilung. Die Begrenzung des Arbeitsbegriffs auf produktive Tätigkeiten, die entlohnt werden, wie sie u.a. auch Marx vorgenommen hat, verortet den männlichen Berufstätigen im Zentrum der gesellschaftlichen Arbeit und entwertet reproduktive Tätigkeiten im doppelten Sinne, weil sie in der Regel Frauen zugeschrieben und auch häufig von ihnen ausgeübt werden und weil sie keinen Wert produzieren. Die reproduktiven Tätigkeiten werden in dieser Begriffsdefinition zur Nicht-Arbeit. Die geschlechtsspezifische Separierung von Tätigkeitsbereichen, die die Sphäre der Erwerbsarbeit dem Mann und die des Haushaltes und der Kinder der Frau zuweist, findet sich auch im künstlerischen Material der DDR und in den Texten und Filmen nach 1990 wieder. Die Inszenierung von berufstätigen Frauenfiguren schließt ihre Zuständigkeit für Haushalt und Familie nicht aus. In der Analyse der Filme und Theatertexte wird herausgearbeitet, auf welche Weise und mit welchen Intentionen diese Zuständigkeit und die Strategien zur Vereinbarkeit von Familie und Beruf inszeniert und produziert werden. Die feministische Kritik erweitert auch die Fragestellungen in Bezug auf die inszenierte Erwerbsarbeit. So muss die Inszenierung von Frauenfiguren in bestimmten Berufen vor dem Hintergrund der geschlechtsspezifischen Segregation des Arbeitsmarktes gelesen werden, die in vielen soziologischen Studien¹² im Hinblick auf die Wahl von Berufen sowie in der Entlohnung und gesellschaftlichen Anerkennung von Erwerbsarbeit konstatiert wird.

In dem Material der DDR zeigt sich, dass auch die so genannte „gesellschaftliche Arbeit“ häufig ein wichtiges Thema ist. Diese oftmals politische Arbeit, aber auch die ehrenamtliche Arbeit in aktuellen Theatertexten und Filmen wird als Angebot des Materials ernst genommen und analysiert.

¹² Vgl. z.B.: BAATZ; RUDOLPH; SATILMIS (2004); HELWIG, GISELA; NICKEL, HILDEGARD MARIA (Hg.): Frauen in Deutschland 1945-1992. Sonderausgabe für die Landeszentrale für politische Bildung. Bonn 1993; MÜLLER-RÜCKERT, GABRIELE: Frauenleben und Geschlechterverhältnis in der ehemaligen DDR. Weibliche Lebenswelten im Spiegel literarischer „Frauengeschichten“ und sozialwissenschaftlicher Auswertung. Bielefeld 1993; BUDDE, GUNILLA-FRIEDERIKE (Hg.): Frauen arbeiten. Weibliche Erwerbstätigkeit in Ost- und Westdeutschland nach 1945. Göttingen 1997; JURCZYK, KARIN; RERRICH, MARIA S. (Hg.): Die Arbeit des Alltages. Beiträge zu einer Soziologie der alltäglichen Lebensführung. Freiburg im Breisgau 1993; ZACHMANN, KARIN: Mobilisierung der Frauen. Technik, Geschlecht und Kalter Krieg in der DDR. Frankfurt/Main, New York 2004.

1.2. AUSWAHL DES MATERIALS UND DES ZEITRAUMS

Bianca Schemel

Unsere Fragestellung konzentriert sich auf zwei Bereiche innerhalb des künstlerischen Diskurses. Bianca Schemel beschäftigt sich mit Spielfilmen, die für das Kino produziert wurden, und schließt somit Fernseh- und Dokumentarfilme aus dem empirischen Materialkorpus aus. Peggy Mädler analysiert ausschließlich Theaterstücke, die zur Aufführung gekommen sind. Die Untersuchung des künstlerischen Diskurses umfasst den Zeitraum von 1961 bis 1990 und schließt einen Ausblick auf Theatertexte und Filme ein, die zwischen 1990 und 2006 von ostdeutschen AutorInnen und RegisseurInnen verfasst bzw. gedreht wurden. Die Auswahl der Theatertexte und Spielfilme beschränkt sich auf Filme und Texte, die aus einer Gegenwartsperspektive inszeniert sind und schließt demzufolge Material aus, das sich mit historischen Themen, Zeiträumen und Figuren u.ä. beschäftigt.

Insgesamt untersuchte Peggy Mädler 102 Theatertexte aus der DDR aus dem Zeitraum 1961-1989.¹ Für das letzte Kapitel wurden 30 Texte analysiert, die nach 1990 durch ostdeutsche AutorInnen entstanden.² Die Analyse der Theaterstücke bezieht sich ausschließlich auf die zugrunde liegenden Texte, nicht auf Aufführungen. Damit werden ausdrücklich jene Inszenierungen von Arbeit und Geschlecht untersucht, die der geschriebene Text entwirft, noch bevor er zur Aufführung gelangt. Bianca Schemel hat nach den genannten Kriterien 38 Spielfilme der DEFA und 17 Spielfilme, die nach 1990 produziert wurden, zur Analyse ausgewählt.³

Damit erweitert die Dissertation bisherige Forschungen um zwei Aspekte. Zum einen eröffnet die verbindende Analyse von Spielfilm und Dramatik eine bisher neue Perspektive auf den thematischen Komplex von Arbeit und Geschlecht in der DDR. Zum anderen ergibt sich aus der weiterführenden Untersuchung des künstlerischen Materials von 1990 bis 2006 ein neuer

¹ Zwei Stücke davon, die Theatertexte von Heiner Müller, DER LOHNDRÜCKER und DIE KOREKTUR, wurden in die Analyse aufgenommen, obwohl ihre Entstehungszeit vor 1961 liegt.

² Die Recherche der Theatertexte aus der DDR erfolgte in erster Linie anhand der Zeitschrift THEATER DER ZEIT. Daneben wurden auch folgende Zeitschriften, Lexika oder Informationsblätter zur Recherche der Theatertexte punktuell genutzt: DRAMENLEXIKON. Hg. vom Deutschen Theatermuseum; die jährlich erscheinende Dokumentation der Bühnenliteratur mit Inhaltsangaben der neuen Stücke; THEATERDIENST BERLIN. Informationsblätter für Bühne, Film und Musik (erschien bis Dezember 1962); THEATERNACHRICHTEN. Zentraler Besucherdienst der Berliner Bühnen. Die Theatertexte nach 1990 wurden ebenfalls über THEATER DER ZEIT, aber auch über THEATER HEUTE und anhand der Werkstatistik des Deutschen Bühnenvereins ermittelt. Vgl.: „Wer spielte was?“ Werkstatistik des DEUTSCHEN BÜHNENVEREINS/BUNDESVERBAND DEUTSCHER THEATER. Punktuell wurden auch die Zeitschriften: DIE DEUTSCHE BÜHNE. Hg. vom Deutschen Bühnenverein, und BÜHNENGENOSSENSCHAFT. Fachblatt der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger in der Deutschen Angestellten-Gewerkschaft herangezogen.

³ Die DEFA-Filme wurden aus der Filmographie des Buches „Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946-1990“ ausgewählt. Diese Filmographie enthält sämtliche bei der DEFA produzierten Kinospielefilme von 1946 bis 1990, einschließlich einer kurzen Inhaltsangabe sowie einem Verzeichnis der wesentlichen Mitarbeitern/-innen, Premierentermin, -ort, Format und Farbe sowie Verweisen auf Rezensionen. Vgl.: SCHENK, RALF (Red.); FILMMUSEUM POTSDAM (Hg.): Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg, DEFA-Spielfilme 1946-1992. Berlin 1994, S. 404ff. Für die Auswahl der Kinofilme aus dem Zeitraum zwischen 1990 und 2006 wurde auf die jeweiligen Filmjahrbücher des Heyne Verlages zurückgegriffen, die alle deutschen Kinoproduktionen mit kurzen Inhaltsangaben und den oben schon erwähnten Grunddaten enthalten. Vgl.: JUST, LOTHAR R.: Filmjahrbuch. München 1990 ff.

1. Theoretische und methodische Grundlagen

Fokus, der die Kontinuitäten und Brüche in der Inszenierung von Arbeit und Geschlecht betrachtet und somit Studien ergänzt, die sich ausschließlich mit der DDR oder den Transformationsprozessen nach der Wiedervereinigung beschäftigen.⁴

Die Fokussierung auf Spielfilme und Dramatik spiegelt zuallererst unsere persönlichen Vorlieben und auch beruflichen Tätigkeiten wider. Dies sei hier erwähnt, um auch unsere Position im wissenschaftlichen Diskurs zu kennzeichnen. Wir sind uns darüber hinaus bewusst, mit der Auswahl des empirischen Materials auf künstlerische Felder der „Hochkultur“ zurückzugreifen, in denen sich nicht die Arbeitswirklichkeit der DDR spiegelt, sondern vielmehr Auseinandersetzungen und Positionierungen von KünstlerInnen zum Thema Arbeit und Geschlecht stattfinden.

Die Auswahl des Zeitraumes von 1961 bis 1990 liegt nicht nur in der Ökonomie eines zu bewältigenden Forschungspensums begründet, sondern orientierte sich an politisch-historischen Zäsuren. Mit dem Bau der Mauer im August 1961 zementierte sich die Teilung der zwei deutschen Staaten. Der künstlerische Diskurs reagierte auf den Mauerbau mit der Konzentration auf die internen Themen und Probleme der DDR, die für die Untersuchung unserer Fragestellung von größerem Interesse sind. Der Ausblick auf die Theater Texte und Spielfilme nach 1990 möchte zum einen die Filme und Dramatik der DDR nicht als abgeschlossenen kulturhistorischen Untersuchungskorpus auffassen und zum anderen den Blick für die Kontinuitäten sowie Brüche auch im aktuellen Diskurs um Arbeit und Geschlecht schärfen. Eine Vielzahl der in der Dissertation analysierten Filme und Theater Texte der DDR sind aus dem kollektiven Gedächtnis des wiedervereinigten Deutschlands verschwunden, überdauert haben Filme wie PAUL UND PAULA von Heiner Carow und Stücke wie DER LOHNDRÜCKER von Heiner Müller. Die vorliegende Dissertation hat sich aus diesem Grund auch zum Ziel gesetzt, sich aus einer reflektierten Perspektive, die versucht, keine politischen Vorurteile gegenüber dem Kunstdiskurs der DDR zu hegen, mit diesen künstlerischen Dokumenten zu beschäftigen und sie damit auch wieder wahrnehmbar zu machen.

⁴ ZIMMERMANN, PETER; MOLDENHAUER, GEBHARD (Hg.): Der geteilte Himmel. Arbeit, Alltag und Geschichte im ost- und westdeutschen Film. CLOSE UP, Band 13. Konstanz 2000, S. 234.

1.3. DAS KONZEPT DER PERFORMATIVITÄT

Peggy Mädler

Die vorliegende Untersuchung verschränkt verschiedene disziplinäre Zugänge miteinander: Der Gegenstand Arbeit wirft sozialwissenschaftliche und wirtschaftswissenschaftliche Fragen auf, wird aber anhand eines künstlerischen Materialfeldes untersucht, welches methodische Anleihen aus der Film-, Theater- und Literaturwissenschaft erfordert. Diese verschiedenen Perspektiven auf den Gegenstand werden in einer kulturwissenschaftlichen Fragestellung nach der kulturellen und historischen Konstruktion von Arbeit und Geschlecht in der DDR unter dem Konzept der Performativität gebündelt. Mit dem Begriff Performativität oder Performanz wird der Sprechakt als Handlung⁵ gefasst, die Filme bzw. Theatertexte werden weniger als repräsentative Chiffren einer sozialen Wirklichkeit denn als wiederholende soziale Aufführungen und Produzenten kultureller Bilder gelesen. Der Begriff der Performativität avancierte in Deutschland in den 1990er Jahren zum Schlüsselbegriff der Kritik an der vorherrschenden Gleichsetzung von Kultur mit Text und von Zeichen mit Repräsentation.⁶ Ausgehend von John L. Austins sprachtheoretischer Unterscheidung zwischen performativen Äußerungen und konstativen Aussagen⁷ führten einige Ansätze⁸, unter anderem in der Kulturwissenschaft, den Begriff der Performativität in eine Radikalisierung hinein, in der eine jede Äußerung als performativ verstanden wird, weil sie das, was sie konstatiert, auch konstruiert.⁹ Mit dem Begriff des Performativen werden jegliche Äußerungen als soziale Handlungen gelesen, die tun, was sie sagen, und als „wahr“ angenommen werden, wenn es in der Kultur soziale Praktiken gibt, die sie bekräftigen.

„[...] Performata glücken, wenn die konventionellen, die institutionellen und die kulturellen Kraft- und Machtverhältnisse ihres Funktionierens erfüllt sind.“¹⁰

Mit diesem Konzept wird nicht nur die Handlungsposition des bzw. der Sprechenden berücksichtigt, sondern auch das Gelingen oder Scheitern des Sprechaktes in einem spezifischen sozialen Feld. Eine entscheidende Zuspitzung hat das Performativitätskonzept durch Judith Butler erfahren: Sie verweist auf die soziale und kulturelle Konstruktion von

⁵ Einen guten Überblick zum Konzept des Performativen bieten die beiden Sammelbände: WIRTH, UWE (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt/ Main 2002 und FISCHER-LICHTE, ERIKA; WULF, CHRISTOPH (Hg.): Theorien des Performativen. PARAGRANA. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie. Band 10, 2001, Heft 1.

⁶ Vgl.: KRÄMER, SYBILLE; STAHLHUT, MARCO: Das „Performative“ als Thema in der Sprach- und Kulturphilosophie. IN: FISCHER-LICHTE; WULF (Hg.), (2001), S. 35.

⁷ John L. Austin unterscheidet anfänglich zwischen konstativen Äußerungen, die als deskriptive Aussagen etwas feststellen und als wahr oder falsch beurteilt werden können, und performativen Äußerungen, die eben das handelnd vollziehen, was sie sprachlich beschreiben. Diese Unterscheidung wird von Austin selbst aufgegeben, weil sich schlussendlich seiner Meinung nach kein Kriterium finden lässt, das performative Äußerungen eindeutig von konstativen Äußerungen unterscheidet. AUSTIN, JOHN L.: Zur Theorie der Sprechakte, Zweite Vorlesung/Elfte Vorlesung. IN: WIRTH (Hg.) (2002), S. 63-82.

⁸ Vorangetrieben wurde die diesbezügliche Theoriebildung vor allem von Michel Foucault und Judith Butler, aber auch von Pierre Bourdieu und Slavoj Žižek.

⁹ In diesem konstruktivistischen Verständnis entsteht das Subjekt erst in den sozialen Handlungen, die es ausführt und in die es eingebettet ist. Vgl.: KRÄMER; STAHLHUT (2002), S. 46.

¹⁰ KRÄMER; STAHLHUT (2001), S. 39.

1. Theoretische und methodische Grundlagen

Identitäten durch performative Prozesse und stellt damit die Unterscheidung zwischen einer vermeintlich vordiskursiven, ursprünglichen Identität und einer sich in diese einschreibenden Kulturalität grundsätzlich in Frage. Mit ihrem viel zitierten Hinweis auf die Tat, durch die erst der Täter erscheint,¹¹ weist sie auf eine Subjektbildung hin, die sich nicht vordiskursiv, sondern erst durch performative Handlungen im kulturellen Raum vollzieht. Dieser Gedanke lässt sich dramentheoretisch auf die Filme und Theatertexte beziehen. Die Figuren lassen sich nur über ihre Handlungen und ihre Interaktionen mit den Mitfiguren interpretieren, denn erst in der Analyse dieser Handlungen und Interaktionen kommen sie als Figuren überhaupt zum Vorschein. Durch das gattungsspezifische Fehlen eines auktorialen Erzählers in den überwiegenden Theatertexten und Filmen wird hier Butlers Gedankengang besonders deutlich,¹² zum anderen verweist das künstlerische Material wiederum auf die generelle theatrale Verfasstheit von Subjektivität und sozialer Gemeinschaft.¹³

Das theoretische Verständnis von Kultur als Text, das durch das Konzept der Performativität erweitert oder verworfen wird, hebt dagegen primär die Zeichenhaftigkeit von Kultur und Sprache als Mittel der Repräsentation hervor. Dieses Verständnis basiert auf einer Dichotomie von Wort und Ding, Abbild und Bild, Zitat und Original,

„der gemäß ein sprachlicher Ausdruck das, was er ausdrückt, nur *darstellt*, keinesfalls jedoch selber *ist*.“¹⁴

Das Konzept der Performativität betont in der Aufhebung dieser Zwei-Welten-Ontologie die erzeugende, produzierende Dimension des Handelns,¹⁵ welches nicht etwas Vorgängiges oder Ursprüngliches abbilden kann, weil es diese originäre Wesenhaftigkeit nicht gibt, sondern nur die kulturellen Praktiken der Bedeutungsproduktion, in der das Subjekt durch teilnehmende Handlungen erst entsteht. Es versucht, die durch den Begriff der Repräsentation erzeugte Spaltung zwischen Oberfläche und einer dahinter liegenden Tiefenstruktur bzw. die Dichotomie zwischen Sein und Schein selbst nicht zu wiederholen.¹⁶

¹¹ BUTLER (1991), S. 209.

¹² Erika Fischer-Lichte schlägt vor, das Theater als Modell für die „Wirklichkeit“ zu verwenden. Theater ist performative Kunst schlechthin und stellt damit ein Modell zur Verfügung, mit dem sich die gegenwärtige Gesellschaft als Kultur der Inszenierung bzw. als Inszenierung der Kultur beschreiben lässt. FISCHER-LICHTE, ERIKA: Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur. IN: WIRTH (2002), S. 291.

¹³ KOELSCH, DORIS; JAELEHLMANN, ANNETTE: Zwischen Szene und Schauraum – Bildinszenierungen als Orte performativer Wirklichkeitskonstruktion. IN: WIRTH (2002), S. 347-365.

¹⁴ KRÄMER, SYBILLE: Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität. IN: WIRTH (2002), S.323. Die Zwei-Welten-Ontologie nennt Krämer den protestantischen Gestus der Geisteswissenschaft. „Das ist der Lebensnerv der Idee der ‚Repräsentation‘: Nicht Epiphanie, also Gegenwärtigkeit, vielmehr Stellvertreterschaft, also Vergegenwärtigung, ist das, was die Zeichen für uns zu leisten haben.“ KRÄMER (2002), S. 323.

¹⁵ „Während demnach ‚Textualität‘ als Ensemble kultureller Einzelelemente, als strukturiertes und bedeutungstragendes Gewebe bezeichnet werden kann und methodisch die Beschreibung alles kulturellen Handelns mit semantischen Metaphern ist, zielt ‚Performativität‘ auf ein Verständnis von Kultur als Handlung, als dynamischen Prozess ab, in dessen Rahmen kulturelle Ereignisse, aber auch Texte sich zunächst aus ihrem Vollzug, ihrer Konstituierung verstehen lassen und mit Handlungsmetaphern beschreibbar sind.“ VERLTEN, HANS-RUDOLF: Ältere deutsche Literatur. IN: BENTHIEN, CLAUDIA; VELTEN, HANS-RUDOLF (Hg.): Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte. Reinbek bei Hamburg 2002, S. 221.

¹⁶ KRÄMER (2002), S. 324.

1. Theoretische und methodische Grundlagen

„Wenn die Aktionen, die wir durchführen, schon an-dauern, bevor einzelne Subjekte als Handelnde oder Agierende auf der sozialen Bühne erscheinen, dann besteht das Charakteristikum performativer Handlungen darin, daß sie eine Wiederholung, eine Re-Inszenierung kultureller Diskurse und Zeichen in Gang setzen, keine originäre Erzeugung oder Erschaffung. Was als ‚neu‘ oder ‚originell‘ diskursiviert und ausgezeichnet wird, bestünde demnach in der wiederholenden Transformation des Bestehenden, die sich als spezifisches Verhältnis von Ähnlichkeit und Differenz zu erkennen gibt.“¹⁷

Dennoch wäre es zu einfach, die von Clifford Geertz entworfene Metapher von der Kultur als Text¹⁸ lediglich unter dem Gesichtspunkt der Repräsentation zu verstehen. Damit würde man vielen Ansätzen aus der Historischen und Literarischen Anthropologie oder aus der Film- und der Literaturwissenschaft nicht gerecht werden, die einen sehr differenzierten Repräsentationsbegriff verwenden und keineswegs von einem einfachen, linearen Abbildverhältnis ausgehen. Auch hier wird ein wechselseitiger Wirkungsmechanismus zwischen Mensch und Kultur unterstellt.¹⁹ Texte selektieren, deuten und interpretieren selbst, bevor sie zum Interpretandum werden.²⁰ Die von Stephen Greenblatt entwickelte Kulturpoetik, die häufig auch als New Historicism benannt wird, versteht Literatur als ein Zeichensystem, welches eine Kultur sowohl konstruiert als auch konstituiert.²¹ Die Aspekte der Repräsentation und der Performanz finden hier gleichzeitig ihre Anwendung, so kann in den Texten zwischen sagen bzw. zeigen und konstruieren bzw. inszenieren unterschieden werden. Greenblatt denkt also die erzeugende und produktive Dimension von Sprache durchaus mit und weist mit Hilfe dieser Dimension auf die gegenseitigen, ins Unendliche führenden Rezeptions-, Aneignungs- und Deutungslinien zwischen literarischem Text und sozialer Wirklichkeit als Text hin, die bei ihm zur Aufhebung der Trennlinie zwischen Text und Kontext bzw. zur Enthierarchisierung ihres Verhältnisses führen.²² Er spricht von Verhandlungen zwischen den verschiedenen kulturellen Texten, um das dynamische Wechselverhältnis anzuzeigen.²³ Diese Unterscheidung zwischen performativen und konstativen Momenten liegt vielen Ansätzen, die sich auf die Metapher von der Kultur als Text beziehen, zugrunde, ohne dass sie den Begriff der Performativität explizit benennen.²⁴

¹⁷ KOELSCH; JAES LEHMANN (2002), S. 347.

¹⁸ GEERTZ, CLIFFORD: Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt/Main 1983.

¹⁹ Einerseits wird eine Kultur durch ihre Mitglieder geprägt, andererseits prägt sie ihre Mitglieder. Vgl.: NÜMING, ANSGAR; NÜMING, VERA: Konzepte der Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven. Stuttgart/Weimar 2003, S. 55.

²⁰ Literarische Texte wiederholen nicht einfach Deutungsmuster, sondern reflektieren und verändern sie, stellen sie in Frage oder ästhetisieren sie. Vgl.: VERLTEN (2002), S. 41f.

²¹ Die Aufgabe einer Poetik der Kultur besteht darin, sowohl die gesellschaftliche Präsenz des literarischen Textes in der Welt als auch die gesellschaftliche Präsenz der Welt im literarischen Text zu untersuchen. GREENBLATT, STEPHEN: Selbstbildung in der Renaissance. Von More bis Shakespeare. IN: BAßLER, MORITZ (Hg.): New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. Frankfurt/Main 1995, S.41.

²² Vgl: BAßLER, MORITZ: Einleitung. IN: BAßLER (Hg.) (1995), S. 7-28.

²³ GREENBLATT, STEPHEN: Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance. Frankfurt/Main 1993. Vgl. auch: BAßLER (Hg.) (1995); BACHMANN-MEDICK, DORIS: Textualität in den Kultur- und Literaturwissenschaften: Grenzen und Herausforderungen. IN: BACHMANN-MEDICK, DORIS (Hg.): Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft. 2., aktualisierte Auflage. Tübingen/Basel 2004, S. 311.

²⁴ BOLLENBECK, GEORG; KAISER, GERHARD: Kulturwissenschaftliche Ansätze in den Literaturwissenschaften. IN: JAEGER, FRIEDRICH; STRAUB, JÜRGEN (Hg.): Handbuch der Kulturwissenschaften. Band 2. Paradigmen und Disziplinen. Stuttgart/Weimar 2004, S. 629.

1. Theoretische und methodische Grundlagen

Dennoch gibt es mehrere Gründe, mit dieser Untersuchung nicht die theoretische Linie von der Kultur als Text fortzuschreiben, sondern das Konzept der Performativität bewusst als alternatives Forschungskonzept einzusetzen.

1.3.1. AUFHEBUNG DER DICHOTOMIEN

Hebt man die Dichotomie zwischen performativ und konstativ auf, dann wird auch das scheinbar nur „repräsentierende“ Sprechen als erzeugende Handlung im Sinne einer Manifestation analysierbar. Es verweist damit nicht einfach auf einen bereits vorgängigen, statischen Zustand, sondern dieser wird durch permanente Wiederholungen hergestellt, bekräftigt und bestätigt.

„Zunächst einmal darf Performativität nicht als ein einzelner oder absichtsvoller ‚Akt‘ verstanden werden, sondern als die ständig wiederholende Praxis, durch die der Diskurs die Wirkungen erzeugt, die er benennt.“²⁵

Die Aufhebung dieser Unterscheidung zwischen performativen und konstativen Aussagen impliziert die bewusste Aufhebung einer weiteren Dichotomie: der zwischen Zitat und Original. In diesem Sinne gibt es kein „Zeigen“ oder „Verweisen“ auf ein Ursprüngliches. Kunst bildet in diesem Sinne nicht soziale Wirklichkeit als das vorgängige Original ab, sondern gestaltet und entwirft diese in der Verwendung bzw. Wiederholung von Sprache und Bildern mit und verweist auf deren grundlegende Inszeniertheit. Dieses Verständnis wird mit den Begriffen Performativität und Inszenierung bereits sprachlich verdeutlicht, während die Begriffe Darstellung und Repräsentation andere Assoziationen wecken. So kritisiert Judith Butler, dass der Begriff der Repräsentation die Annahme impliziert, dass hinter der Repräsentation etwas anderes liegt, dessen Wahrheit durch sie verzerrt wird.²⁶

Das Konzept der Performativität betont, dass auch ein innovativer Entwurf im künstlerischen Diskurs nicht den Anspruch auf ursprüngliche Originalität erheben kann, sondern Roland Barthes zufolge ebenfalls in der wiederholenden Inszenierung entsteht. Diese diskursive Wiederholung, das Zitieren des Zitates, lässt sich auch mit Barthes' Bild der Laufmasche beschreiben, deren Verlauf man zwar verfolgen kann, jedoch ohne auf einen Anfang oder ein Ende zu stoßen.²⁷

„Heute wissen wir, daß ein Text nicht aus einer Reihe von Wörtern besteht, die einen einzigen, irgendwie theologischen Sinn enthüllt (welcher die ‚Botschaft‘ des AUTOR-Gottes wäre), sondern aus einem vieldimensionalen Raum, in dem sich verschiedene Schreibweisen (écritures), von denen keine einzige originell ist, vereinigen und bekämpfen. Der Text ist ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur.“²⁸

²⁵ BUTLER (1997), S. 23.

²⁶ BUTLER (1991), S. 16.

²⁷ BARTHES, ROLAND: Der Tod des Autors. IN: WIRTH (2002), S. 109.

²⁸ BARTHES (2002), S. 108.

1. Theoretische und methodische Grundlagen

Die Aufhebung der genannten Dichotomien erweist sich gerade in Bezug auf die Analyse des künstlerischen Materials aus der DDR als sinnvoll. Literatur und Film bekamen durch die Kulturpolitik der DDR einen expliziten Repräsentationsauftrag zugewiesen, was im wissenschaftlichen Rückblick häufig dazu führt, dass das Material gemäß einer einfachen Widerspiegelungsästhetik analysiert wird.²⁹ Dieser Untersuchungsansatz scheint die kulturpolitischen Anforderungen an die Kunst in den eigenen Analysen zu wiederholen. Indem die politischen Leitbilder der DDR als „absurdes Theater“ entlarvt und damit als inszeniert und „unwahr“ beschrieben werden, wird gleichzeitig von Literatur und Film ein dokumentarischer Charakter mit kritischem „Wahrheitsgehalt“ eingefordert. Gemäß dem Paradigma der Repräsentation avanciert dann eine gegenüber den Leitbildern kritisch eingestellte Kunst zur „authentischen“ und „qualitativ wertvollen“ Kunst, weil sie eine „tatsächliche“ Realität der DDR vermeintlich unideologisch abzubilden scheint. Sobald aber in der Kunst politische Leitbilder wiederholt werden, wird sie als „unwahr“ und ideologisch abgewertet. Damit misst eine derartige Rezeption und Auseinandersetzung die Kunst der DDR nicht an ihren Konstruktions- oder Inszenierungsmustern oder an gattungsspezifischen Kriterien, sondern auf moralische Weise an ihrer Dokumentationsleistung hinsichtlich einer scheinbar vorgängigen Wirklichkeit. Die vorliegende Untersuchung stellt diesen doppelten Repräsentationsauftrag an die Kunst und damit auch diese einfachen Widerspiegelungstheorien in Frage. Darüber hinaus nutzt sie das Konzept der Performativität dazu, die Inszenierungen der Filme und Theatertexte als eine Wiederholung sozialer, politischer und kultureller Muster zu beschreiben, in der sich immer auch eine Abweichung zwischen der Wiederholung und dem Wiederholten zeigt. Der Gedanke der Aufführung bzw. der Handlung als Wiederholung beinhaltet auch das Potential einer Veränderung, die Wiederholung schließt immer die Variation, das Anderswerden des Wiederholten ein.³⁰ Es ist wie bei einer Theateraufführung, die jeden Abend immer etwas anders ist und nie eine identische Wiederholung des Vorabends sein kann. Inszenierungen, die politische oder ökonomische Leitbilder in der Wiederholung aufgreifen, können so gezielt auf ihre Abweichungen hin untersucht werden. Der Begriff der Performanz, der eben nicht auf eine serielle Verdoppelung zielt, betont darüber hinaus in Bezug auf das gewählte Material der Filme und Theatertexte deren künstlerische und ästhetische Dimension.³¹ Die Filme und Theatertexte werden als Ergebnis inszenatorischer Verfahrensweisen ernst genommen. Re-Inszenierungen politischer, ökonomischer und kultureller Leitbilder und Stereotype müssen nicht immer zu ihrer Manifestation und Naturalisierung, sondern können auch zu einer Irritation und Variation scheinbar starrer Identitätsmodelle führen oder selbst wiederum

²⁹ Vgl. z.B.: FUHRMANN, HELMUT: Vorausgeworfene Schatten. Literatur in der DDR – DDR in der Literatur. Interpretationen. Würzburg 2003; ZIMMERMANN; MOLDENHAUER (2000).

³⁰ KRÄMER (2002), S. 331. Wolfgang Iser fasst das Textspiel als Transformation seiner Referenzwelten auf, in diesem Sinne kann keine der Referenzwelten tatsächlich Gegenstand der Darstellung sein. Der Text ist in diesem Sinne immer performativ und nicht Repräsentation vorgegebener Gegenständlichkeit. Vgl.: ISER, WOLFGANG: Mimesis und Performanz. IN: WIRTH (Hg.) (2002), S. 243.

³¹ ISER (2002), S. 257f.

1. Theoretische und methodische Grundlagen

andere Stereotype erzeugen.³² Das künstlerische Material produziert verschiedene Bedeutungen von Arbeit, zugleich kann es auch Prozesse der Wahrnehmung und des Verstehens offen legen. Der kulturpolitische Kontext der DDR fungiert nicht einfach als vorgängiger Ausgangspunkt für das künstlerische Material, sondern dieses bildet umgekehrt auch den Rahmen und den Hintergrund für kulturpolitische Entscheidungen. In diesem Sinne wird das Konzept von der Kultur als Text gesprengt, weil dieses zwar dem Auswählen, Deuten und Zusammenstellen innerhalb des künstlerischen Prozesses eine performative bzw. konstruierende Dimension zuspricht, nicht aber dem Dargestellten selbst.

1.3.2. DIE BETONUNG DER SPRECHSITUATION

Die Theatertexte oder Filme auf ihre performative Qualität hin zu lesen, heißt, ihren Handlungs- und Konstruktionscharakter in den Mittelpunkt zu rücken. Das künstlerische Material wird zum diskursiven Bestandteil der Wirklichkeit. Wenn wir, ein Bild von Greenblatt aufnehmend, die Texte und Filme genau an ihren Rändern, „an den Fransen des Gewebes“, untersuchen,³³ bedeutet dies auch, das Gelingen oder Scheitern der performativen Inszenierungen im künstlerischen Feld anhand von innerszenischen, aber auch außerszenischen Ereignis- und Handlungszusammenhängen zu überprüfen.³⁴ Nicht nur die Aussage einer Figur, sondern auch die jeweilige Sprechposition sowie das Gelingen oder Scheitern der Aussage gerät ins Blickfeld, entscheidend für das Verständnis von einer „verkörperten Sprache“ ist also nicht nur das, was gesagt wird, sondern auch auf welche Weise dieses Sprechen funktioniert.³⁵ Die Wirksamkeit performativer Äußerungen, die Frage nach ihrem Gelingen, ist an die Autorisierung oder Legitimierung des Sprechers bzw. der Sprecherin durch die soziale Gruppe geknüpft.³⁶ Das macht es erforderlich, innerhalb der Filme und Theatertexte immer wieder das Gelingen oder Scheitern der Sprechakte anhand der Akzeptanz des Gesprochenen durch die Mitfiguren zu überprüfen. Zum anderen müssen die Inszenierungen der Filme und Theatertexte als intellektuelle bzw. künstlerische Sprecherpositionen in einem sozialen und diskursiven Feld verortet werden.

„Die Erörterung der sozialen Konventionen, kraft deren ein Sprechakt als geglückte Handlung gelten kann, nährt sich vom deskriptiven Potential des Sprachspiels, in welches die Sprecher als Teilnehmer eines sozialen Geschehens involviert sind.“³⁷

³² Vgl.: KOLESCH (2002), S. 358.

³³ Greenblatt sucht nicht im Zentrum (der Literaturwissenschaft), sondern an der Peripherie, an den „Rändern des Textes“. Dafür muss man die ganzheitliche Lektüre opfern, als auch den Glauben an eine einheitliche Deutung. Denn man bleibt immer fragmentarisch. Vgl.: GREENBLATT (1993), S. 12.

³⁴ BACHMANN-MEDICK (Hg.) (2004), S. 305-307.

³⁵ KRÄMER (2002), S. 345.

³⁶ BOURDIEU, PIERRE: Was heisst sprechen? Zur Ökonomie des sprachlichen Tausches. 2., erweiterte und überarbeitete Auflage. Wien 2005.

³⁷ KRÄMER (2002), S. 326.

1. Theoretische und methodische Grundlagen

Das Konzept der Performativität lenkt dabei den Blick sowohl auf die Seite der Konvention, mittels derer Normen fixiert und bestätigt werden, als auch auf das bereits beschriebene Potential des Wandels durch bzw. in der Wiederholung. Solchermaßen untersucht die Dissertation Brüche und Kontinuitäten in der Inszenierung von Arbeit und Geschlecht, die in Filmen und Theatertexten durch Akte der Wiederholung erzeugt werden. Wolfgang Iser versteht unter dem Begriff der Inszenierung ein Experimentierfeld, einen möglichen Raum für die menschliche Selbstausslegung.³⁸ Vor diesem Hintergrund kann dann danach gefragt werden, auf welche Weise diese künstlerischen und intellektuellen Entwürfe oder Selbstausslegungen wiederum in der sozialen Wirklichkeit wiederholt werden, d.h. welche Sprecherpositionen den AutorInnen und FilmemacherInnen in den Kämpfen um symbolische Macht zukommen.

Dabei muss sich eine Analyse, die dem Konzept der Performativität folgt, natürlich immer auch über ihren eigenen Status als handelnder Akt bewusst sein. Das bedeutet zum einen die Unmöglichkeit zu akzeptieren, die jeweils eigene historische Situation hinter sich zu lassen. Die Fragen, die hier an das Material gestellt werden, sind in unserer gegenwärtigen, sozialen Sprechposition begründet. Zum anderen präsentiert sich die Analyse ebenfalls als performativer Entwurf einer Interpretation, dem es statt um Vereinheitlichung um die produktive Reflexion von Pluralität und Heterogenität von Sichtweisen geht.³⁹

1.4. DER BEGRIFF GESCHLECHT

Bianca Schemel

Aus verschiedenen Gründen haben wir uns dazu entschlossen, die Analyse der Inszenierungen von Arbeit und Geschlecht auf die Inszenierung von Arbeit und Frauen zu fokussieren. Aus einer dekonstruktivistischen Forschungsperspektive erscheint uns ein feministisch motivierter Fokus wichtig:

„Die Kategorie der Frauen wird durch die Dekonstruktion nicht unbrauchbar gemacht, sie wird zu einer Kategorie, deren Verwendungen nicht mehr auf einen Referenten verdinglicht werden und Aussicht haben, offener zu werden, ja sogar, auf unterschiedlichste Weise bedeutungsgebend zu sein, die keine von uns vorhersagen kann. Sicher muß es möglich sein, den Begriff zu verwenden, ihn taktisch zu benutzen, selbst wenn man selbst von ihm sozusagen verwendet und eingeordnet wird, und es muß auch möglich sein, den Begriff einer Kritik auszusetzen, die die einschließenden

³⁸ ISER, WOLFGANG: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt/Main 1991, S. 504 ff.

³⁹ KAES, ANTON: New Historicism: Literaturgeschichte im Zeichen der Postmoderne? IN: BAßLER (1995), S. 251-267.

1. Theoretische und methodische Grundlagen

Operationen und differentiellen Machtbeziehungen befragt, die die feministischen Berufungen auf Frauen konstruieren und begrenzen.“⁴⁰

Wir folgen dabei Judith Butlers Verständnis des Begriffes Geschlecht, der in seinen beiden Dimensionen – sex und gender – immer als diskursiv hervorgebracht gedacht wird. Wir grenzen uns dabei von theoretischen Auffassungen ab, die das biologische Geschlecht sex als etwas „natürlich“ Gegebenes auffassen, das dem sozialen Geschlecht gender vorgängig ist.

„Das ‚soziale Geschlecht‘ (gender) lässt sich danach keineswegs weiterhin als kulturelles Konstrukt verstehen, das der Oberfläche der Materie, und zwar aufgefasst als ‚der Körper‘ oder als dessen gegebenes biologisches Geschlecht auferlegt wird.“⁴¹

Die diskursive Konstruktion der Kategorien sex und gender eröffnet den Blick auf den Prozess der Entstehung von Geschlechtsidentität, die nicht als starr und manifest aufgefasst wird, sondern in performativen Akten immer wieder angerufen und erzeugt wird. Dieser Prozess der performativen Anrufungen zeitigt jedoch zugleich den Effekt von Naturalisierungen, so dass z.B. die Materialität des Körpers und die Zweigeschlechtlichkeit als biologisch und natürlich gegeben vorgestellt wird. Die Verwendung eines diskursiven und performativen Begriffes von Geschlecht hat zur Folge, dass z.B. Körperkonzepte, die im Zusammenhang mit Arbeit inszeniert werden, nicht mehr als Repräsentation „wirklicher“ Körper verstanden werden.

Es geht uns um den Versuch, den Fokus auf den medial inszenierten performativen Prozess der Anrufungen von Geschlecht zu richten, ohne bestehende Dichotomien fortzuschreiben. Dass dies nur zum Teil gelingen kann, da sprachlich natürlich auf die Unterscheidung von männlich und weiblich zurückgegriffen wird, verweist gleichzeitig auf die Unmöglichkeit, „außerhalb“ des Diskurses zu sein.

Die Hervorbringung einer Geschlechtsidentität ist also immer in ein Feld der Macht eingelassen und von verschiedenen politischen, ökonomischen, gesellschaftlichen Interessen bestimmt. Das bedeutet auch, dass Geschlechtsidentität und das Verständnis von sex und gender abhängig von den Interessen sind, in denen sie performativ hervorgebracht werden, und somit auch einer Historizität unterliegen.

„Als sich ständig verschiebendes (shifting) und kontextuelles Phänomen bezeichnet die Geschlechtsidentität nicht ein substantiell Seiendes, sondern einen Schnittpunkt zwischen kulturell und geschichtlich spezifischen Relationen.“⁴²

Die Analyse der geschlechtsspezifischen Entwürfe von Arbeit fragt daher immer auch nach den bewussten und unbewussten Machtmechanismen, die der Inszenierung innewohnen. Den kulturellen und historisch spezifischen Relationen gilt dabei unser besonderes Interesse.

⁴⁰ BUTLER (1997), S. 54.

⁴¹ BUTLER (1997), S. 22.

⁴² BUTLER (1991), S. 29.

1. Theoretische und methodische Grundlagen

Indem wir die Inszenierung von Arbeit und Geschlecht in ihrem Zusammenhang untersuchen, ist es uns möglich, nach den Verknüpfungen von Geschlecht, Sexualität, Körper und Arbeit in den Texten und Filmen zu suchen. Dieser Fokus scheint besonders wichtig, da in den vorliegenden Untersuchungen sowie in den Theatertexten und Spielfilmen zur DDR eine überproportional häufige Verbindung zwischen Sexualität und Arbeit hergestellt wird.⁴³

1.5. SOZIALE POSITIONIERUNGEN

Bianca Schemel

Unsere Forschungsperspektive schließt die Analyse der sozialen Positionierungen der Figuren in den Theatertexten und Spielfilmen ein. In diesem Untersuchungsschritt geht es aber nicht um eine sozialwissenschaftliche Bearbeitung des literarischen und filmischen Materials und der verschiedenen Sprecher-Innenpositionen im Diskurs um Arbeit. Dieser Schritt, der im Rahmen der internen Funktionsanalyse durchgeführt wird, dient ausschließlich dazu, die mediale Inszenierung von Arbeit möglichst differenziert interpretieren zu können.

Im Zentrum des hier verwendeten Analysemodells steht die Frage nach der Zugehörigkeit einer Film- oder Bühnenfigur zu einem Beruf und dem dafür benötigten Bildungsabschluss. Dazu ergänzend gehört jedoch die Inszenierung des Berufes in der symbolischen Ordnung bzw. im sozialen System, d.h. die Frage danach, wie die gesellschaftliche Anerkennung oder Abwertung der ausgeübten beruflichen Tätigkeit in Szene gesetzt wird. Die Analyse der sozialen Positionierungen der Figuren vermittelt Beruf und Bildungsabschluss allein genügt einer Interpretation der Inszenierung von Arbeit und Geschlecht in Film und Theatertexten aber nicht. Weitere wesentliche Kategorien sind dabei: Alter, Ethnie/Nationalität, geographische Positionierung, Wohnort, Partei- und Religionszugehörigkeit, Besitz von Statussymbolen.

Die genannten Kategorien dienen in den untersuchten Theatertexten und Spielfilmen in der Regel der Charakterisierung der Protagonistin und bilden somit wesentliche Bezugspunkte für die Analyse der Inszenierung von Arbeit und Geschlecht.⁴⁴ Anhand der Ermittlung dieser Kategorien und anhand der Verortung einer Figur im inszenierten sozialen Raum der Texte und Filme wird eine vergleichende Perspektive innerhalb des jeweiligen Mediums sowie zwischen den Medien möglich. Mit dieser Vorgehensweise lassen sich Häufungen und Ausnahmen in den verschiedenen Inszenierungen erfassen, wie z.B. die Zunahme von naturwissenschaftlich arbeitenden, an Fach- bzw. Hochschulen ausgebildeten Frauenfiguren in den Spielfilmen der DEFA in den 70er Jahren oder die Marginalisierung von Hausfrauen

⁴³ Vgl.: FOUCAULT, MICHEL: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1. Frankfurt/Main 1997.

⁴⁴ Vgl.: FAULSTICH, WERNER: Grundkurs Filmanalyse. München 2002, S. 100.

1. Theoretische und methodische Grundlagen

über den gesamten Untersuchungszeitraum des DDR-Spielfilms. Ebenso wird dadurch die Bevorzugung einer bestimmten Altersgruppe deutlich, wie z.B. die große Zahl 20- bis 25-jähriger Protagonistinnen in den Filmen der DEFA von 1961 bis 1965.

Das für unsere Analyse ausgewählte Material ist dem künstlerischen Diskurs entnommen. Die AutorInnen und die Regisseure bzw. Mitglieder der filmischen Produktionsgruppen bei der DEFA nehmen dabei im gesamtgesellschaftlichen Diskurs um Arbeit und Geschlecht eine SprecherInnenposition ein, die einer gesonderten Reflexion im Rahmen der externen Funktionsanalyse bedarf. Dabei stützen wir uns auf Untersuchungen Pierre Bourdieus.⁴⁵ Dieser beschreibt die Position der KünstlerInnen und Intellektuellen im literarischen Feld, das sich in relativer Autonomie zum Machtfeld verhält, jedoch von diesem dominiert wird. Daraus resultiert eine doppelte Stellung der KünstlerInnen und Intellektuellen.

„Als Inhaber der Macht und Privilegien, die der Besitz von kulturellem Kapital verleiht, sogar, zumindest für einige unter ihnen, der Besitz von so vielem kulturellem Kapital, daß sich damit auch noch Macht über das kulturelle Kapital ausüben läßt, zu den Herrschenden gehörig, sind die Künstler und Schriftsteller gegenüber den Inhabern der politischen und ökonomischen Macht doch Beherrschte.“⁴⁶

Die relative Autonomie des künstlerischen Feldes konstituiert sich jedoch je nach Gesellschaft und Epoche unterschiedlich. Von den historischen und gesellschaftlichen Verhältnissen ist ebenfalls die Rolle des Künstlers bzw. der Künstlerin bestimmt, der bzw. die sich z.B. als „Ingenieur der Seele“ im stalinschen Sinne mit seinen Texten oder Filmen die Inszenierung der den Herrschenden performativ manifestiert oder diesen einen Freiraum abtrotzend, im anderen Extrem auf dem Feld der Politik mit seinen künstlerischen Werken intervenieren kann.⁴⁷ Von dieser Ambivalenz, die sich durch die Eigenart der Beziehungen der Felder zueinander und der Position der KünstlerInnen darin bestimmt, sind viele Theatertexte und Spielfilme durchzogen. Wir distanzieren uns im Zuge dessen auch von der Annahme, Film und Dramatik der DDR seien nur als künstlerische Bearbeitung von Parteitagebschlüssen, also als totalitäre Kunst zu interpretieren und ästhetische und politische Zielsetzungen könnten daher in eins gesetzt werden.⁴⁸ Insbesondere bei der Analyse der Dramatik und des Spielfilms der DDR verstellen Begriffe wie „Unrechtsstaat“, „Kommandowirtschaft“, „Totalitarismus“, „Gewaltherrschaft“ oder „Diktatur“ den Blick.⁴⁹ Wir verstehen den Zusammenhang zwischen Kunst und Politik als Auseinandersetzung zwischen verschiedenen Akteuren, die zu verschiedenen Zeiten verschiedene Möglichkeiten zu agieren hatten, und nicht als Determination der künstlerischen Produktion durch den

⁴⁵ BOURDIEU, PIERRE: Das intellektuelle Feld: Ein Welt für sich. IN: DERS.: Rede und Antwort. Frankfurt/Main 1992, S. 155 ff.

⁴⁶ BOURDIEU (1992), S. 160. Herrschaft manifestiert sich dabei in allgemeinen Mechanismen, nimmt eine strukturelle Form an.

⁴⁷ Vgl.: BOURDIEU (1992), S. 161.

⁴⁸ „Bilder des Kommunismus sind daher primär Selbstbilder, visuelle Artikulationen seines Selbstverständnisses“, FINKE KLAUS: Evidenz der reinen Idee: Die Arbeiterklasse als historisches Subjekt im DEFA-Film. IN: ZIMMERMANN; MOLDENHAUER (2000), S. 234.

⁴⁹ Vgl. ENGLER (2000), S. 9.

1. Theoretische und methodische Grundlagen

Staat. Ohne Frage gab es die Grenzen des Sag- und Zeigbaren, damit ist jedoch noch wenig darüber gesagt, wie diese zu welchem Zeitpunkt konkret aussahen.

Im Rahmen der intertextuellen Analyse des Materials gilt es, die SprecherInnenpositionen der KünstlerInnen, aber auch anderer Intellektueller in relevanten Diskursen soweit wie möglich zu erschließen. Dies geschieht in unserem Fall ausschließlich über Sekundärliteratur sowie über die Analyse der beiden Materialfelder Film und Theater und deren intertextuelle Verbindungen. So sind Aufschlüsse über das Gelingen oder Scheitern des Sprechens der AutorInnen oder FilmemacherInnen möglich, lassen sich Zensur, Verbote sowie die politische und ökonomische Förderung von Spielfilmen oder Theaterstücken herausarbeiten.

An dieser Stelle sind einige grundsätzliche Bemerkungen zu den Produktions- und Veröffentlichungsbedingungen von Filmen und Theatertexten zu machen.

In der DDR konnten Kinospielfilme nur im Rahmen der DEFA-Studios hergestellt werden.⁵⁰ Die heute weit verbreitete freiberufliche Tätigkeit von FilmemacherInnen war untersagt, alle MitarbeiterInnen hatten in der Regel bei der DEFA ein Angestelltenverhältnis.⁵¹ Von 1954 bis zum 1.8.1962 unterlag die Zulassung der Spielfilme einer Abteilung im Ministerium für Kultur, anschließend übernahm diese Funktion die vom Präsidium des Ministerrates gebildete Hauptverwaltung Film (HV Film), deren Leiter den Rang eines stellvertretenden Ministers für Kultur bekleideten.⁵² Die HV Film nahm auch die Einstufung der einzelnen Filme bzw. die Prädikatsvergabe vor. Umstrittene Filme der DEFA wurden jedoch zusätzlich der ZK-Abteilung Kultur vorgelegt, aber auch Politbüromitgliedern, Ministerien, Organisationen wie z.B. der FDJ oder dem FDGB, und Institutionen wie z.B. Botschaften. Aus dieser Praxis resultierte, dass Zensur auf unterschiedlichen Ebenen und durch unterschiedliche Personen und Institutionen erfolgte, worauf in den konkreten Motiv- bzw. Filmanalysen an gegebener Stelle eingegangen wird.⁵³ Die Jahresproduktion der DEFA bewegte sich zwischen 15 und 20 Filmen, zu denen ca. drei Kinder- und Jugendfilme gehörten.⁵⁴ Der Vertrieb der DEFA-Filme erfolgte über den Progress-Film-Verleih, der die Filme an Filmtheater, Studiokinos, Kinder- und Jugendfilmtheater, Klubkinos usw. verlieh. 1971 gab es 849 Filmtheater und 83 Millionen BesucherInnen der Kinovorstellungen.⁵⁵ Mit der Verbreitung des Fernsehens sanken die BesucherInnenzahlen kontinuierlich. 1987 konnten nur noch 69 Millionen ZuschauerInnen in 821 Filmtheatern verzeichnet werden.

Im Zuge der ökonomischen Umstrukturierung nach der Vereinigung der deutschen Staaten übernahm am 1. Juli 1990 die Treuhand die Privatisierung der DEFA, welche 1992 die Studios an den französischen Konzern Compagnie Générale des Eaux (heute Vivendi

⁵⁰ Vgl. u.a.: ZIMMERMANN (1985), S. 388.

⁵¹ So waren 1989 in den Babelsberger und Berliner Studios 2450 MitarbeiterInnen beschäftigt, darunter 44 RegisseurInnen. HERBST, ANDREAS; RANKE, WINFRIED; WINKLER, JÜRGEN: So funktionierte die DDR. Lexikon der Organisation und Institutionen. Reinbek bei Hamburg 1994, S. 175.

⁵² Vgl. u.a.: HERBST; RANKE; WINKLER (1994), S. 176.

⁵³ Vgl.: SCHITTLY, DAGMAR: Zwischen Regie und Regime. Die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen. Berlin 2002, S. 13.

⁵⁴ Vgl.: ZIMMERMANN (1985), S. 388.

⁵⁵ Vgl.: HERBST; RANKE; WINKLER (1994), S. 176f.

1. Theoretische und methodische Grundlagen

Universal) verkaufte, der diese 2004 wiederum an die Beteiligungsgesellschaft FBB – Filmbetriebe Berlin Brandenburg GmbH veräußerte. Heute sind die Studios Babelsberg eine Aktiengesellschaft, in deren Studios mittlerweile viele nationale und internationale Filmproduktionen realisiert werden.⁵⁶

Die gegenwärtigen Produktionsbedingungen, der Verleih und die Vorführung von Spielfilmen unterscheiden sich maßgeblich von denen in der DDR. Die deutsche (und europäische) Filmwirtschaft ist eine subventionierte Industriebranche. Die Realisierung von einheimischen Kinospielefilmen gelingt Produktionsfirmen und RegisseurInnen in der Regel nur mit Mitteln der Filmförderung und/oder in Kooperation mit privaten bzw. staatlichen Fernsehsendern. Mit der Filmförderungsanstalt (FFA) und der/dem Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM) gibt es zwei nationale Förderinstanzen.⁵⁷ Zusätzlich stehen zur Finanzierung von Produktion, für Drehbuchentwicklung, Kopienherstellung, Verleih, Vermarktung und Export noch die Filmförderungen der einzelnen Bundesländer zur Verfügung. Die lange bestehenden Gegensätze zwischen Film und Fernsehen und von öffentlicher und privater Finanzierung haben sich seit den 1990er Jahren weitestgehend aufgelöst. Mittlerweile arbeiten z.B. Fernsehsender mit regionalen Filmförderungen bei der Finanzierung und Produktion von Filmen zusammen oder gelangen erfolgreiche Fernsehproduktionen in den Kinoverleih.⁵⁸ Darüber hinaus kann in den letzten Jahren der Zusammenschluss und die Konzentration von Filmproduktion und -verleih sowie die weitere Auswertung der Filme (DVD, Audio-CD, Video- bzw. Computerspiel) in einer Hand beobachtet werden. Als Beispiele hierfür können die Firmen X Filme Creative Pool oder Universal gelten.⁵⁹

Die Veröffentlichung eines Theatertextes in der DDR erfolgte über seine Uraufführung und zum Teil auch über den Abdruck des Textes in entsprechenden Zeitschriften wie THEATER DER ZEIT oder in Sammelbänden, die durch den Henschel-Verlag Kunst und Gesellschaft Berlin herausgegeben wurden. Der Theaterverlag existiert noch heute, namhafte DramatikerInnen wie Volker Braun, Fritz Kater oder Katharina Schlender werden durch ihn vertreten.

In der DDR war eine enge Zusammenarbeit zwischen DramaturgInnen und AutorInnen, aber auch mit Brigaden von Produktionsbetrieben üblich, in so genannten Arbeitspartnerschaften und Entwicklungsdramaturgien wurde die Entstehung von Texten frühzeitig begleitet,

⁵⁶ Vgl.: <http://www.studiobabelsberg.com/>, 3.8.2008.

⁵⁷ Vgl.: <http://www.ffa.de/>, 3.8.2008.

⁵⁸ Das Kinosterben, das besonders nach der Wende einsetzte, fiel mit einem rückläufigen BesucherInneninteresse auch in den alten Bundesländern und einem allgemeinen Trend zu Multiplex-Kinos zusammen. Diese eroberten mit der Ausstrahlung von vor allem US-amerikanischen Blockbustern ein verloren gegangenes Publikum zurück; ermöglichten es aber auch, dass einheimische Produktionen wieder vor einem größeren Publikum gesehen wurden und werden. Im Zuge dieser Entwicklung stieg die Zahl abendfüllender deutscher Spielfilme von ca. 60 in den 1990er Jahren auf 80 in den frühen 2000er Jahren an. Dennoch liegt der Marktanteil deutscher Filmproduktionen im Verhältnis zu US-amerikanischen Filmen bei maximal 15 Prozent. Vgl.: HAAKE, SABINE: Film in Deutschland. Geschichte und Geschichten seit 1995. Reinbek bei Hamburg 2004, S. 305.

⁵⁹ HAAKE (2004), S. 306.

1. Theoretische und methodische Grundlagen

teilweise entwickelten die Autor-Innen ihre Texte auch auf Proben weiter oder überarbeiteten sie später in einer zweiten oder sogar dritten Bühnenfassung⁶⁰. Diese Überarbeitung erfolgte nicht immer freiwillig, sondern ist zum Teil das Ergebnis eines zensierenden Eingriffs durch Bezirkssekretäre der SED und/ oder der Kreisparteileitung der SED oder auch durch höhere Instanzen der Kulturpolitik. Die staatliche Bevormundung von Dramatiker-Innen durch die Zensur erfolgte außerdem durch Aufführungsverbote, zum Teil wurden bestimmte „politisch heikle“ Texte zwar durch engagierte DramaturgInnen, RegisseurInnen und IntendantInnen uraufgeführt, mussten aber nach wenigen Vorstellungen wieder abgesetzt werden.

Die Arbeitspartnerschaften und Entwicklungsdramaturgien sind Resultate aus den Bitterfelder Konferenzen von 1959 und 1964 und ihrer Forderung nach dem schreibenden Arbeiter bzw. der Auseinandersetzung der KünstlerInnen mit den Produktionsverhältnissen an der Basis. Über Wettbewerbe, Theaterzirkel und Arbeitertheatergruppen in Betrieben und die genannten Entwicklungsdramaturgien wurden schreibende ArbeiterInnen verstärkt gefördert.⁶¹ Manche AutorInnen arbeiteten über viele Jahre hinweg mit einem Theater eng zusammen, ein Beispiel für eine solche HausautorInnenschaft ist die lange Zusammenarbeit zwischen Rainer Kerndl und dem Maxim-Gorki-Theater in Berlin.

In Forschungsarbeiten wird die DDR nicht nur als Leseland, sondern auch als Bühnenrepublik bezeichnet, die Förderung des Theaters und damit auch der Dramatik als „Breitenkultur“ hatte in der DDR einen hohen Stellenwert⁶². Selbst kleinere Städte verfügten über ein Drei-Sparten-Haus. Die Publikumszahlen waren beachtlich, auch wenn sie nach der Verbreitung des Fernsehens in den 60er Jahren auffallend sanken.⁶³ In Betrieben wurden gemeinschaftliche Ausflüge ins Theater organisiert und teils auch als kulturelle Aktivität „verordnet“, Brigadebücher und Dramaturgieprotokolle in Archiven zeugen von unzähligen Diskussionsrunden zwischen ArbeiterInnen und Theaterschaffenden im Vorfeld und im Nachfeld der Produktionen.⁶⁴

Die Produktionsbedingungen nach 1990 unterscheiden sich nicht nur hinsichtlich der politischen, sondern auch der ökonomischen Rahmenbedingungen. Einerseits existiert

⁶⁰ Horst Salomons Stück KATZENGOLD ist beispielsweise in einer Arbeitspartnerschaft mit dem Theater Gera, mit ArbeiterInnen und FunktionärInnen von der Wismut-AG, der Bezirksparteileitung Gera, dem Kulturfunktionär Eberhard Lier und der Dramaturgin Ilse Galfert entstanden. Die erste Fassung als zu trist kritisiert, die durch Salomon überarbeitete zweite Fassung wurde schließlich 1964 in Gera uraufgeführt. Vgl.: SALOMON, HORST: Katzengold. Berlin 1964.

⁶¹ Horst Salomon ist ein klassisches Beispiel für die Kulturpolitik der Bitterfelder Konferenz. Er hat viele Jahre im Bergbau gearbeitet, erst als Fördermann, dann als Hauer. Er war Aktivist, Meister der Arbeit und wurde zum Abendstudium auf die Bergschule geschickt, um dann als Fahrhauer und als Steiger eingesetzt zu werden. Neben seiner Arbeit schrieb er Gedichte und wurde dann zum Studium an das Literaturinstitut Johannes R. Becher delegiert. In vielen seinen Stücken geht es um die Wismutbrigade, wo er lange Zeit gearbeitet hat.

⁶² IRMER, THOMAS; SCHMIDT, MATTHIAS: Die Bühnenrepublik. Theater in der DDR. Hg. Von Wolfgang Bergmann. Berlin 2003, S. 7.

⁶³ Vgl. IRMER/ SCHMIDT (2003) S. 63.

⁶⁴ Im thüringischen Staatsarchiv Rudolstadt wird das Betriebsarchiv des Stahlwerks VEB Maxhütte Unterwellenborn aufbewahrt, darin finden sich viele Dokumente über die Betriebsausflüge ins Theater und andere Kulturveranstaltungen. Im Archiv des Maxim-Gorki-Theaters Berlins lassen sich ebenfalls viele Protokolle über Publikumsgespräche und Diskussionen von Stücken mit Brigaden finden.

1. Theoretische und methodische Grundlagen

inzwischen eine große Zahl an Theaterverlagen, die oftmals die Vermittlung zum Theater für den Autor/die Autorin übernehmen. Gleichzeitig gerät die Finanzierung und Förderung von Theatern immer wieder in die öffentliche Diskussion, nach 1990 sind gerade in Ostdeutschland viele Theater geschlossen worden oder mussten fusionieren. In einem Bericht von THEATER DER ZEIT 2005 heißt es über die Situation in Ostdeutschland:

„Während mit Bundes- und Landesgeldern die maroden Dächer der Theater repariert und neue Instrumente für Orchester bezahlt wurden, fraß die Schuldenkrise der Städte die Spielensembles auf. Wo leere Industriehallen zu Kulturzentren umgewidmet wurden, zahlte das Arbeitsamt selig die Honorare des Personals aus ABM-Töpfen, bis diese zur Neige gingen. (...) Weil die Städte immer mehr in die Pleite rutschen und die Länder insgesamt nicht entscheidend mehr Geld für die Kultur ausgeben, verschärft sich der Verdrängungswettbewerb.“⁶⁵

Eine langfristige Zusammenarbeit zwischen Theatern und AutorInnen ist selten geworden, nur wenige Theater können es sich leisten, thematische Stückaufträge an AutorInnen zu vergeben. Im Gegenzug "boomen" Preise und Wettbewerbe, Theater oder Festivals initiieren thematische oder formlose Ausschreibungen, die sich oft auf neue Dramatik bzw. die Nachwuchsförderung konzentrieren. Autorennächte, Stückemärkte, Workshops, Werkstätten und Lesereihen gehören inzwischen als fester Bestandteil zu vielen Spielplänen. Gleichzeitig birgt die Tendenz der Theater, „Entdeckungen machen zu wollen“, auch eine Gefahr in sich, denn auf diese Weise werden zwar viele neue Stücke angeregt und in Lesungen vorgestellt, andererseits aber nur selten von anderen Theatern auch übernommen. Eine langfristige Begleitung und Unterstützung leisten heute hauptsächlich die Verlage.⁶⁶

⁶⁵ MERCK, NIKOLAUS: Wo die Bären brummen und Wölfe heulen. Perspektiven für die Kulturlandschaft Ostdeutschlands. IN: Theater der Zeit 2/2005, S. 13f.

⁶⁶ „Es gibt Stücke, die einen breiten Konsens bilden. Die sind gut. Die sind erfolgreich. Die sind kraftvoll. Es gibt auch Stücke, die harren schon lange ihrer Uraufführung. Die sind auch gut. Die sind auch kraftvoll. Die sind aber nicht erfolgreich. Diese Stücke sind deswegen nicht zwingend schlechter. Vielleicht sind sie zu dem Zeitpunkt verkannter oder kompromissloser. Das schließt ihre erfolgreiche Inszenierung nach jahrelanger Nichtbeachtung nicht aus. Genau so wenig garantiert es sie. Die Entscheidung für ein Stück beinhaltet für den Verlag auch immer die Möglichkeit des Scheiterns. Ein erfolgsbezogenes Scheitern. Das sagt nicht zwingend etwas über die Qualität des Textes. Vielmehr beschreibt es die Tragik mancher Stücke, einfach nicht wahrgenommen zu werden. Keinen Fürsprecher zu finden. Und an die ein Verlag trotzdem glauben muss.“ EMMERLING, FREDERIKE: GermanysNextTo(p)Play. Der Glaube an ein Stück muss der Skepsis standhalten. IN: Theater der Zeit 5/2007, S. 32.

1. Theoretische und methodische Grundlagen

2. Menschwerdung und Emanzipation durch Arbeit

2.1. „DENN SEINE ARBEIT IST/ NICHT MEHR SEIN FEIND“¹

Die Inszenierung von Arbeit als Vollzug der Menschwerdung in Theatertexten der DDR

Peggy Mädler

Eine Auseinandersetzung mit den verschiedenen Inszenierungsmustern von Arbeit in Theatertexten der DDR muss mit einer Diskussion des Begriffs der Arbeit bei Karl Marx beginnen, bildet er doch eine wichtige Grundlage für das Verständnis des Handlungsraums DDR, in dem auch das künstlerische Schaffen von DramatikerInnen eingebettet ist. Für die in dieser Untersuchung vorgestellten AutorInnen war (und ist) die Beschäftigung mit Marx' theoretischen und politischen Schriften wichtiger Hintergrund ihrer Arbeiten² – sie prägt die literarische Ausgestaltung einer gesellschaftlichen Utopie und die Kritik an den realsozialistischen Verhältnissen gleichermaßen.³ Die DDR wird bis zu ihrem Ende 1989/1990 gerade im Hinblick auf den Faktor Arbeit als eine neue Gesellschaftsordnung inszeniert, dabei werden bürgerliche und kapitalistische Vorstellungen und Strukturen von Arbeit entwertet, variierend besetzt, aber auch re-inszeniert. Die Idee einer Menschwerdung durch Arbeit oder ein Begriff wie die „schöpferische Arbeit“ gewinnen unter den veränderten Eigentumsverhältnissen in der DDR vor allem bei den Intellektuellen großen Zuspruch. Die Arbeit erfährt in diesen Vorstellungen eine enorme Aufladung: Ihr werden Funktionen, aber auch Möglichkeiten zugeschrieben, die weit über die materielle Sicherung der menschlichen Existenz, sprich über den Begriff der Lohnarbeit, hinausreichen.

„Wir unterstellen die Arbeit in einer Form, worin sie dem Menschen ausschließlich angehört. Eine Spinne verrichtet Operationen, die denen des Webers ähneln, und eine Biene beschämt durch den Bau ihrer Wachszellen manchen menschlichen Baumeister. Was aber von vornherein den schlechtesten Baumeister vor der besten Biene auszeichnet, ist, dass er die Zelle in seinem Kopf gebaut hat, bevor er sie in Wachs baut. Am Ende des Arbeitsprozesses kommt ein Resultat heraus, das beim Beginn desselben schon in der Vorstellung des Arbeiters, also schon ideell vorhanden war. Nicht dass er

¹ BAIERL, HELMUT: Johanna von Döbeln. IN: BAIERL, HELMUT: Stücke. Berlin 1969, S. 204.

² Gerade für die mittlere AutorInnen-Generation, die Anfang der 60er Jahre in die Öffentlichkeit tritt und der in dieser Untersuchung viel Platz eingeräumt wird, ist es bezeichnend, dass sie die DDR als eigenständigen Staat und politische Utopie selbstverständlich anerkennt. Vgl.: WIESENER, BARBARA: Von der bleichen Prinzessin, die ein purpurrotes Pferd über den Himmel entführte – das Utopische im Werk Brigitte Reimanns. Dissertation. Universität Potsdam 2003, S. 7. Diese AutorInnen haben den Krieg als Kinder oder Jugendliche erlebt, diese Erfahrung ist für sie ein wichtiger Zugang zum Sozialismus und zur marxistischen Theorie. Vgl.: BONNER, WITHOLD: Der Vogel mit dem bunten Gefieder. Redevielfalt als Maskerade in der Prosa Brigitte Reimanns. Dissertation. Universität Tampere 2001. „Und vor allen Dingen war es etwas – dann, als ich in die Partei eintrat -, von dem ich jahrelang fest überzeugt war, das war genau das Gegenteil von dem, was im faschistischen Deutschland geschehen war. Und ich wollte genau das Gegenteil.“ WOLF, CHRISTA: Auf mir bestehen. Christa Wolf im Gespräch mit Günter Gaus. IN: Neue Deutsche Literatur 41. Jg. 1993. Heft 5. S. 21.

³ Im öffentlichen Diskurs der DDR dominiert die Theorie des Marxismus-Leninismus, eine Verbindung aus der weltanschaulichen Interpretation des Marxismus und den Kampfschriften von Lenin, die zu einem „...dogmatischen System von Philosophie (‚Dialektischer Materialismus‘), Geschichte (‚Historischer Materialismus‘) und politischer Ökonomie“ vereint werden. HEINRICH, MICHAEL: Kritik der politischen Ökonomie. Eine Einführung. 2., durchgesehene und erweiterte Auflage. Stuttgart 2004, S. 24. Hier ist nicht der Platz, eine vergleichende Analyse zwischen Marx' Texten und der Theorie des Marxismus-Leninismus durchzuführen, es sei aber darauf hingewiesen, dass der bewusste Rückbezug auf marxischen Texte und Begriffe auch eine Möglichkeit bot, sich vom öffentlichen Diskurs kritisch abzugrenzen.

nur eine Formveränderung des Natürlichen bewirkt; er verwirklicht im Natürlichen zugleich seinen Zweck (...).“⁴

In diesem Zitat von Karl Marx aus dem ersten Band des KAPITALs wird der Begriff der Arbeit in zweierlei Hinsicht als eine spezifische Tätigkeit des Menschen vorgestellt. Zum einen ist in dieser Beschreibung nur der Mensch zur Arbeit fähig, da nur er sich in der Arbeit ent-äußert, sprich: einen inneren Zweck vergegenständlicht. Zum anderen vermag er sich selbst in dieser Form der Ent-Äußerung zu erkennen, er verwirklicht sich in der schöpferischen Bearbeitung der materiellen Natur und eignet sie sich dadurch an. Der Mensch bewährt sich in der Arbeit als Gattungswesen und macht die Natur zu seinem Werk und seiner Wirklichkeit. Indem er sich in der Arbeit, in der Vergegenständlichung seiner Zwecke werktätig verdoppelt, ist er in der Lage, sich selbst in einer von ihm geschaffenen Welt anzuschauen.⁵ Seine Fähigkeit zur Arbeit, das heißt seine Fähigkeit, innere Zwecke bewusst und produktiv zu veräußern, unterscheidet ihn nach Marx vom instinktiv handelnden Tier, die Arbeit, als zweckgerichtetes, schöpferisches Tun gedacht, wird zum Kernelement einer Definition des Menschseins an sich. Diese Möglichkeit der Selbstverwirklichung des Menschen in der Arbeit⁶ ist Marx zufolge unter den Bedingungen kapitalistischer Produktionsverhältnisse aber nicht gewährleistet. Hegels Analyse des Herr-Knecht-Verhältnisses⁷ und seinen Begriff der Arbeit anthropologisch zuspitzend, sieht er den Menschen in der kapitalistischen Gesellschaft der Arbeit entfremdet, das Produkt seiner Arbeit gehört ihm nicht, seine Selbstveräußerung wird hier zum Moment der Selbstentfremdung. Arbeit muss unter den Bedingungen privater Eigentumsverhältnisse, in denen der Mensch seine Arbeitskraft an die Eigentümer der Produktionsmittel verkauft und dieser die Kontrolle über den Arbeitsprozess innehat, einen Zwangscharakter annehmen, nur die Momente der Nicht-Arbeit können darin noch als Freiheit erscheinen.

Über die Verstaatlichung der Produktionsmittel scheint der/die ArbeiterIn in der sozialistischen Gesellschaft dagegen in der Lage, der Arbeit ihre „ursprüngliche“ Bedeutung zurückzugeben, die sie im Kapitalismus verloren hat.⁸ Der arbeitende Mensch wird in der DDR zum Miteigentümer und zur politischen Kraft stilisiert, in der Hoffnung, dass dies seine alltägliche Praxis des Arbeitens ebenfalls nachhaltig zu verändern vermag.

⁴ MARX, KARL: Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie. Band I. (MEW Band 23.) Berlin/DDR 1962, S. 193.

⁵ MARX, KARL: Ökonomisch-Philosophische Manuskripte. (MEW Ergänzungsband, 1. Teil). Berlin/DDR 1968, S. 517. Vgl.: dazu auch die Interpretation von LANGE, ERNST MICHAEL: Das Prinzip Arbeit. Drei metakritische Kapitel über Grundbegriffe, Struktur und Darstellung der ‚Kritik der Politischen Ökonomie‘ von Karl Marx. Frankfurt/Main, Berlin, Wien 1980, S. 56 ff.

⁶ Der Begriff der Selbstverwirklichung wird hier nicht, wie in der heutigen dominanten Verwendung, als die Entfaltung besonderer Eigenheiten und Fähigkeiten des Individuums gedacht, sondern auf das Gattungswesen Mensch bezogen. Lange beschreibt dieses überindividuelle Handlungssubjekt als theoretisches Problem bei Marx. Vgl.: LANGE (1980), S. 62f.

⁷ HEGEL, GEORG W. F.: Phänomenologie des Geistes. Neu hg. von Hans Friedrich Wessels. Hamburg 2006. Marx billigt dem Menschen ein Schöpfungstum zu, das bei Hegel dem Absoluten vorbehalten ist. Vgl. auch: LANGE (1980), S. 60.

⁸ Dieser Gedanke beinhaltet eine Dichotomie zwischen einer ursprünglichen, also vorgängigen Form der Arbeit und ihrer nachgängigen Deformation als entfremdete Arbeit. Mit der Verstaatlichung der Produktionsmittel soll nun die Entfremdung aufgehoben werden, die Arbeit also ihren „wahren und ursprünglichen“ Charakter zurückerlangen.

„Der Begriff des Arbeitnehmers war dem DDR-Recht unbekannt. Durch die Vergesellschaftung der Produktionsmittel sollte der Bürger nunmehr Miteigentümer der Produktionsmittel, seiner eigenen Arbeitsstätte werden. Dies wiederum sollte seinen Ausdruck in dem Begriff ‚Werkstätiger‘ finden.“⁹

Die in den Theatertexten der DDR nicht seltene Figur eines dem Alkohol zugeneigten, „arbeitsscheuen“ und um Lohn betrügenden, zumeist männlichen Arbeiters, der diesen neuen Status des Miteigentümers und seine Rolle als Teil der herrschenden Klasse überhaupt nicht zu bemerken scheint, wird zum wichtigen Element einer bereits sehr frühen Kritik an den sozialistischen Strukturen, verweist aber gleichzeitig auch auf die schmerzhaften Erfahrungen eines Utopieverlustes.¹⁰ In dieser Figuration werden erste Zweifel an der utopischen Kausalität deutlich, nach der eine Veränderung von Eigentumsverhältnissen zwangsläufig auch zu Bewusstseinsveränderungen führen müsse. Wie stark dennoch diese parteipolitische, aber auch in vielen künstlerischen Diskursen wiederholte Vorstellung des sich in der Arbeit bewusst werdenden Arbeiters die Intellektuellen geprägt hat, deutet sich in den Enttäuschungen vieler Intellektueller nach 1989 an. In der Kritik, das Volk hätte in seinem Rausch nach westlichen Konsumwaren die letzte Möglichkeit auf eine demokratische Umgestaltung des Sozialismus zerstört, zeigt sich die Verinnerlichung der Inszenierung von einer sich selbst bewussten Arbeiterklasse, die nun versagt zu haben schien.¹¹

Die Idee einer gelingenden Emanzipation und Menschwerdung durch die sozialistische Arbeit wird in den Theatertexten der 50er und 60er Jahre vor allem anhand von Frauenfiguren und ihrem Eintritt in das Erwerbsleben verdeutlicht. Ihr Zugang zur Arbeit wird als strukturelle Befreiung aus ökonomischen und privaten Abhängigkeitsverhältnissen und als eine erfolgreiche, anfangs noch mit den Interessen des Gemeinwesens in Einklang stehende Ich-Findung, inszeniert. Diese Inszenierung knüpft an die theoretische Traditionslinie der ArbeiterInnenbewegung an, der zufolge sich die Emanzipation der Frau über ihre Erwerbstätigkeit und ökonomische Unabhängigkeit vollziehen muss. Die hier angedachte Lösung der Frauenfrage ist bei August Bebel und Clara Zetkin eng an die allgemeine soziale Frage gebunden, sie kann ihrer Ansicht nach nur unter den Arbeitsbedingungen einer sozialistischen Gesellschaft gelingen¹² und zeigt in ihrer Verwirklichung somit auch eine allgemeine Befreiung der Menschheit an.

⁹ MIDDENDORF, STEFAN: Recht auf Arbeit in der DDR. Von den theoretischen Grundlagen bis zu den Berufsverboten für Ausreisewillige. Dissertation. Berlin 2000, S. 40.

¹⁰ Vgl. vor allem Heiner Müllers Stücke DER LOHNDRÜCKER und DIE KORREKTUR (zusammen mit Inge Müller), DER BAU, aber auch den Text DIE SORGEN UND DIE MACHT von Peter Hacks oder Volker Brauns Stücke DIE KIPPER und FREUNDE.

¹¹ Vgl. z.B.: KÖNIGSDORF, HELGA: Adieu DDR. Protokolle eines Abschieds. Reinbek bei Hamburg 1990.

¹² „Unter den gegebenen Verhältnissen muß aber die Zulassung der Frauen zu allen industriellen und gewerblichen Tätigkeiten die Wirkung haben, daß der Konkurrenzkampf der Arbeitskräfte immer schärfer wird, und das Schlußergebnis ist: Herabdrückung des Einkommens für die weibliche und für die männliche Arbeitskraft, bestehe dieses in der Form von Lohn oder Gehalt.“ BEBEL, AUGUST: Die Frau und der Sozialismus. Berlin/DDR, 1973, S. 28.

„Es gibt keine Befreiung der Menschheit ohne die soziale Unabhängigkeit und Gleichheit der Geschlechter.“¹³

Auf Basis dieser Traditionslinie erscheint die Figur der arbeitenden Frau in vielen Theatertexten der DDR als entscheidender Gradmesser für die Bewertung der realsozialistischen Gesellschaftsordnung, an ihr wird ausgehandelt, ob eine allgemeine Befreiung des Menschen aus entfremdenden Verhältnissen gelingen kann oder nicht. Die Inszenierung einer gelungenen oder gescheiterten Menschwerdung der arbeitenden Frau wird zum wichtigen Moment für die Bestätigung oder Kritik der sozialistischen Verhältnisse, aber auch für die Auseinandersetzung mit der zugrunde liegenden Utopie.

Die Inszenierung dieser Menschwerdung basiert dabei auf zwei wichtigen weiblichen Figurensujets: auf dem der Hausfrau, die sich am Beginn oder am Ende der Handlung für den Eintritt ins Erwerbsleben entscheidet, und auf dem der ländlichen Dienstmagd, die sich über die Verstaatlichung des Grunds und Bodens aus männlich dominierten Abhängigkeitsverhältnissen befreien kann. Die Figur der Dienstmagd knüpft an ein beliebtes Inszenierungsmuster aus den 50er Jahren an, Ende der 60er Jahre verschwindet der ländliche Raum zunehmend als Handlungsort aus den Texten.

Die Aufnahme einer Erwerbsarbeit unter den neuen Eigentumsverhältnissen wird zum wichtigen Katalysator für die persönliche Emanzipation der vormaligen Dienstmagd oder Hausfrau und führt zu einer Neustrukturierung ihrer Beziehungen. Nicht nur sie verändert sich, sondern im Zuge ihrer Bewusstwerdung stellt sie auch neue Ansprüche an ihre Umwelt. Über die Frauenfiguren werden die Umwälzungen der sozialistischen Gesellschaftsordnung positiv besetzt. Ihre Geschichten stehen Anfang der 60er Jahre in einem emotional aufgeladenen Gegensatz zum männlichen Arbeiter, den die Verstaatlichung der Produktionsmittel wenig zu beeinflussen scheint, weil er „seine Befreiung“ nicht wahrnimmt.

2.1.1. „DIESEN SOMMER HAT MEIN LEBEN ANGEFANGEN.“¹⁴

Die Emanzipation der Dienstmagd

Für die in eine ländliche Umgebung eingebundenen Frauenfiguren hat die Arbeit zu Beginn der Stücke bzw. in den erzählten biographischen Rückblicken noch die Grundbedeutung von Mühsal, Not und Last. Helmut Sakowski, dessen Theatertexte in der Regel auf seinen Filmdrehbüchern basieren, konstruiert in seinen bekanntesten Stücken WEGE ÜBERS

¹³ BEBEL, AUGUST: Die Frau und der Sozialismus. Berlin/DDR, 1973, S. 30.

¹⁴ SAKOWSKI, HELMUT: Sommer in Heidkau. Volksstück. Berlin 1967, S. 56. Das Stück war ursprünglich als Fernsehspiel konzipiert und wurde 1964 erstmalig gesendet. Die Uraufführung der ersten Bühnenfassung „Letzten Sommer in Heidkau“ erfolgte am 3.9.1965 am Friedrich-Wolf-Theater in Neustrelitz, 1967 erschien eine weitere Bühnenfassung unter dem Titel „Sommer in Heidkau“. (Diese und folgende Angaben zu den Terminen und Orten der Uraufführungen sind den Ur- und Erstaufführungsverzeichnissen in THEATER DER ZEIT, Verlagsangaben oder dem Handbuch von Lederer oder der Werkstatistik des Deutschen Bühnenvereins entnommen. Vgl.: LEDERER, HERBERT: Handbook of East German drama: 1945–1985. New York u.a. 1991; „Wer spielte was?“ Werkstatistik des DEUTSCHEN BÜHNENVEREINS/BUNDESVERBAND DEUTSCHER THEATER.

LAND, STEINE IM WEG und SOMMER IN HEIDKAU die Grundsituation einer Dienstmagd, die sich durch die neue Gesellschaftsordnung bzw. ihren bewussten Eintritt in die LPG aus einem vorherigen, nahezu feudal anmutendem Arbeitsverhältnis befreien kann. In der Eingangsszene von SOMMER IN HEIDKAU (1967) scheuert die Putzfrau Hete kniend die Dielen unter den Augen des sie dabei sexuell bedrängenden Arbeitsgebers. Das Stück, dessen Handlungszeit in der Gegenwart der 60er Jahre angesiedelt ist, inszeniert ihren Weg in die LPG als Erfolgsgeschichte: Sie steigt von der unqualifizierten und abhängigen Haushaltshilfe zur selbstbewussten Traktoristin auf, die nun auch eine frei gewählte und erfüllte Beziehung zum LPG-Vorsitzenden Robert aufbauen kann. Gertrud, die Tochter eines Tagelöhners aus WEGE ÜBERS LAND (1969),¹⁵ wird von dem Gutsbesitzer, bei dem sie arbeitet, schwanger. Das Versprechen, sie zu heiraten, hält er aus Standesgründen nicht, sie treibt daraufhin das Kind ab und geht eine ökonomisch motivierte Beziehung zu einem anderen Mann ein. Die Liebe ihres Lebens erfüllt sich für Gertrud erst unter sozialistischen Verhältnissen. Nachdem sie zur Genossenschaftsvorsitzenden gewählt wird und den eigenen, ihr erst kürzlich zugesprochenen Boden wieder in die LPG einbringt, kann sie eine späte, aber glückliche Beziehung zu dem Kommunisten Willi Heyer eingehen. Lisa aus STEINE IM WEG (1962) muss ihr Kind allein aufziehen, nachdem sie von der Frau des Gutsbesitzers Alfred, der der Vaters des Kindes ist, vom Hof gejagt wurde. Über die neue Gesellschaftsordnung bekommt auch sie die Möglichkeit, selbstbewusst ihr eigenes Leben zu gestalten und eigene Wünsche und Bedürfnisse zu formulieren. Als Leiterin des genossenschaftlichen Kälberstalls wird Lisa erstmalig als Mensch sichtbar und anerkannt, sowohl in der Selbst- als auch in der Fremdwahrnehmung.

„Lisa: Vielleicht hab´ ich mir manchmal Kraft geholt bei dem Gedanken, ich müsste gewissen Leuten in diesem Dorf beweisen, und schließlich auch mir selbst, dass ich keine bin, die man beiseitretreten kann, wie einen aufdringlichen Köter ..., dass ich keine bin, durch die man hindurchstarren kann, als wär´ sie Luft – ...“¹⁶

Diese metaphorische Entwicklung vom „Köter“ zum Menschen, von der nicht sichtbaren zur sichtbaren Person wird als Motiv in vielen Texten bis in die 70er Jahre hinein wiederholt. Andere Bilder und Monologe verweisen darauf, dass mit der sozialistischen Arbeit ein neues oder zweites Leben beginnt bzw. dass nun überhaupt erst gelebt werden kann. Lisas Kampf um ihre Arbeit im Kälberstall, die im Verlauf des Stückes dem Gutsbesitzer Alfred zugesprochen werden soll, weil er für den Posten seine Herde in die Genossenschaft einbringen will, zeugt von einem gewachsenen Selbstbewusstsein. Die dramatische Gestaltung ihrer Menschwerdung in der Arbeit mündet gleichzeitig in einen Konflikt, in dem sie die geliebte Arbeit wieder zu verlieren droht. Dieser Verlust ist für sie gleichbedeutend mit dem Verlust ihrer neuen Identität und Würde. Alle drei Stücke wie auch die Filme von

¹⁵ Auch dieses Stück basiert auf einer Fernsehfassung, die 1968 erstmalig gesendet wurde. Die Uraufführung der Bühnenfassung erfolgte am 3. 10. 1969 in Leipzig.

¹⁶ SAKOWSKI, HELMUT: Steine im Weg. Nach einem Fernsehspiel unter Mitarbeit von Hans Müncheberg. Berlin 1963, S. 19f. Die Fernsehfassung wurde 1960 erstmals gesendet, die Uraufführung des Theaterstücks fand am 12. Oktober 1962 am Maxim Gorki Theater in Berlin statt und wurde bis 1974 an 24 weiteren Theatern gespielt.

Sakowski waren in der DDR äußerst erfolgreich, Lisa aus STEINE IM WEG galt lange Zeit als eine der schönsten Frauenfiguren der sozialistischen Dramatik.¹⁷

Dieser dramatische Handlungsverlauf der sogenannten „Agrodramen“¹⁸ klingt auch in Heiner Müllers Text DIE UMSIEDLERIN ODER DAS LEBEN AUF DEM LANDE (1961)¹⁹ an, wenn auch in gänzlich anderer Ausgestaltung und ohne verbindliches oder beschönigendes Happy End.²⁰ Auch hier versuchen die Frauenfiguren im Zuge der Bodenreform aus der geschlechtsspezifischen Zuspitzung des Herr-Knecht-Verhältnisses auszubrechen, sie lernen „Ich“ zu sagen. Heinz Kersten weist in seinem Aufsatz THEATER UND THEATERPOLITIK IN DER DDR auf die auffällige Dominanz von Frauenfiguren in den Landwirtschaftsstücken der 50er und frühen 60er Jahre hin. Die von den meisten Bauern abgelehnte Bodenreform und spätere Kollektivierung enthält für die Frauenfiguren durchaus positive Aspekte, insofern sie ihnen den Besitz eines eigenen Stückes Land oder die Mitarbeit in der Genossenschaft ermöglicht und damit den Weg zur ökonomischen Gleichberechtigung erleichtert.²¹ Dass gerade sie das im Rahmen der Bodenreform zugesprochene Land als Erste wieder in die Genossenschaft einbringen werden, wiederholt nicht nur das Stereotyp von einer ausgeprägten sozialen Verantwortungsbereitschaft der Frau, sondern leistet über den Moment der Identifikation auch Überzeugungsarbeit. Diese Frauenfiguren scheinen dem Publikum wie auch den AutorInnen selbst zu versichern, dass die Kollektivierung bzw. die Entscheidung für die LPG nicht die Zurücknahme einer erst kürzlich gewonnenen Freiheit bedeutet. Das Paradox von der Befreiung des Menschen in der gleichzeitig zwanghaften Unterwerfung unter ein neues staatliches Regelwerk scheint hier noch harmonisch aufgelöst.

Durch Heiner Müller wird diese positive Bewertung der Kollektivierung erstmalig in Frage gestellt. Die strukturellen Veränderungen im Zuge der Bodenreform führen in seinem Text DIE UMSIEDLERIN nicht zwangsläufig zu einer freiheitlichen Form von Arbeit oder zu Veränderungen im Bewusstsein der Bauern. Das Herr-Knecht-Prinzip bleibt auch unter den

¹⁷ „Lissy Tempelhof gastiert in diesem Stück als Lisa im Maxim Gorki Theater. Sie ist eine temperamentvolle ‚Schwarze‘, deren weiches Herz sich hinter einem Panzer erlittener Demütigungen verbirgt – eine der schönsten Frauengestalten unserer zeitgenössischen Dramatik.“ IN: STERN, KATJA: Steine im Weg – Ein großer Abend im Maxim Gorki Theater. Neues Deutschland 15.10.1962.

¹⁸ „Mit Vorliebe wurde der Weg einer ursprünglich von ihrem Mann unterdrückten Bauersfrau als ‚Magd ihres Mannes‘ zu einer emanzipierten Persönlichkeit unter den veränderten gesellschaftlichen Bedingungen auf dem Lande thematisiert.“ BRAUN, MATTHIAS: Drama um eine Komödie. Das Ensemble von SED und Staatssicherheit, FDJ und Ministerium für Kultur gegen Heiner Müllers „Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande“ im Oktober 1961. Berlin 1995, S. 10.

¹⁹ Mitarbeit Inge Müller. BRAUN (1995), S. 11.

²⁰ Matthias Braun betont, dass sich Müller deutlich von den Agrodramen abgrenzen wollte. So wurde im damaligen Programmheft darauf hingewiesen, dass das Stück nicht nur das Leben auf dem Lande, sondern im Lande meint. Meiner Meinung nach zeigt sich daran keine hinreichende Abgrenzung, die Agrodramen verfolgten einen ähnlichen Anspruch. Die Unterscheidung ist vielmehr in der jeweiligen Ausgestaltung der ländlichen Motive zu finden. Vgl.: BRAUN (1995), S. 11.

²¹ KERSTEN, HEINZ: Theater und Theaterpolitik in der DDR. IN: GRIMM, REINHOLD; JÄGGI, WILLY; OESCH, HANS (Hg.): Theater hinter dem „Eisernen Vorhang“. Theater unserer Zeit. Band 6. Basel, Hamburg, Wien 1964, S. 46.

neuen Eigentumsverhältnissen bestehen, die Widersprüche lösen sich nicht einfach in der neuen gesellschaftlichen Ordnung auf, sondern erscheinen antagonistisch. Die Mechanismen der Unterwerfung sind verinnerlicht und werden in einem „neuen Gewande“ wiederholt. Der gebeugte Rücken des Bauern ist der Schreibtisch, auf dem die Neuverteilung des Bodens vertraglich festgehalten wird. Spricht dieser Bauer mit falscher Zunge und glaubt nicht daran, sein eigener Herr zu sein, wird ihm das zugesprochene Land wieder ausgestrichen. Wer noch eigene Pferde im Dorf hat, bleibt auch ein Herr:

„RAMMLER: Was willst du, Kaffka. Zum / Ausbeuter ist der Mensch geboren, du auch. / Das wäscht dir kein Regen ab, das ist Natur / Der Herrgott hat dich so geschaffen, mach was. / Vor der Entbindung hast du deine Mutter / Schon ausgenommen, Parasit und Blutsäufer / Am Nabelschlauch“.²²

Die Ausbeutung des Knechtes durch den Herrn und der Frau durch den Mann hat sich tief in Sprache und Handlungspraxis seiner Figuren eingeschrieben. Es gibt bei Müller keine Unterscheidung zwischen einem überwundenen Gestern und einer aussichtsreichen Zukunft, sondern nur die Wiederholungen der Geschichte(n). Dem Parteisekretär Flint sitzen in einer Szene symbolisch die Figuren Hitler und Friedrich II. von Preußen im Nacken, so dass er seine neue Fahne ständig zu verlieren droht. Der korrupte Bürgermeister preist zu früh die Kollektivierung, was ihn den Posten kostet.²³ Töchter werden an Traktoristen verhöbert, damit das Feld gepflügt werden kann. Es fehlt an Saatgut und Zugvieh, die Welt reimt sich nach wie vor auf Geld.²⁴

Dennoch schreibt auch Müller seinen Frauenfiguren eine leise Hoffnung auf Veränderung ein. Für Niet und Flinte 1 bedeutet der eigene Boden ökonomische Unabhängigkeit und die Chance auf ein eigenverantwortliches Leben. Beide Frauen, von ihren Männern verlassen, finden sich in einer Solidargemeinschaft zusammen, sie wollen gemeinsam einen Hof übernehmen:

„FLINTE 1: Der Vater ist das wenigste am Kind. / Dem brauchst du keine Träne nachzuschicken.

BAUER: Vielleicht macht ihr euch gleich die Kinder selber.

NIET: Den Namen brauchts nicht, Brot brauchts.

FLINTE 1: Nimm / Was dir der Bürgermeister nicht anbietet.

²² MÜLLER, HEINER: Die Umsiedlerin oder das Leben auf dem Lande. IN: DERS.: Werke 3. Die Stücke 1. Frankfurt/Main 2000, S. 188. (Im Folgenden gekennzeichnet als MÜLLER 2000c.) Die Uraufführung fand am 30.9.1961 am Studententheater der Hochschule für Ökonomie Berlin-Karlshorst statt, das Stück wurde sofort abgesetzt und wurde erst 1975 unter dem Titel DIE BAUERN wieder aufgeführt (Volksbühne Berlin).

²³ Gestützt auf eine gemeinsame Erklärung der nach Kriegsende zugelassenen Parteien erging in den Ländern der SBZ 1945 die Verordnung über die Bodenreform. Es erhielten vorrangig Flüchtlinge und Umsiedler aus den Gebieten östlich von Oder und Neiße sowie ehemalige Landarbeiter Neubauernstellen. Zunächst war mit der Bodenreform in der SBZ keine generelle Verstaatlichung von Grund und Boden vorgesehen. Doch trotz zahlreicher Beteuerungen beschloss die SED auf ihrer 2. Parteikonferenz 1952 die Gründung Landwirtschaftlicher Produktionsgenossenschaften (LPG). Vgl.: Digitale Bibliothek. Band 32: Enzyklopädie der DDR. DDR-Handbuch, S. 15f. Die 1952 einsetzende Kollektivierung wurde bis 1960 abgeschlossen. Vgl.: SONTHEIMER, KURT; BLEEK, WILHELM: Die DDR. Politik, Gesellschaft, Wirtschaft. Hamburg 1979, S. 218ff.

²⁴ Vgl.: MÜLLER (2000c), S. 219.

NIET: Ja. Ich habe auch zwei Hände.

FLINTE 1: Zähl meine dazu.“²⁵

Die ökonomische Emanzipation der beiden Frauenfiguren erweitert ihren individuellen Handlungsspielraum, sie führt zur Bewusstwerdung eigener Vorstellungen und Ansprüche. Während Flinte 1 anfängt, Bücher zu lesen,²⁶ die andere nur als Toilettenpapier benutzen, beschließt die Umsiedlerin Niet, ihre neu gewonnene Freiheit trotz Schwangerschaft nicht wieder für einen Mann aufzugeben. Sie will sich ihren aufrechten Gang, der an den darwinschen Entwicklungsweg vom gebeugten Affen hin zum aufgerichteten Menschen erinnert, bewahren:

„NIET: Ich wills nicht. / Grad von den Knien aufgestanden und / Hervorgekrochen unter einem Mann / Der nicht der beste war, der schlimmste auch nicht / Soll ich mich auf den Rücken legen wieder / In Eile unter einen andern Mann / Wärs auch der beste, und Sie sinds vielleicht / Als wär kein andrer Platz, für den die Frau paßt.

GLATZE: Ich sag auch, warum solls der Mann sein immer / Der oben liegt. Ich denk da anders / Die Zeit muß ja auch kommen, wo der Bauer / ein Mensch ist.“²⁷

Ihre Antwort auf das Werben des Bauers Glatze ist ein „vielleicht“. Niet und Glatze verkörpern in dieser vielleicht möglichen emanzipierten Beziehung eine Resthoffnung auf eine tatsächliche Menschwerdung infolge der gesellschaftlichen Veränderungen. Aus dem durch die Arbeit definierten und geknechteten Wesen soll ein sich in der Arbeit seiner selbst bewusst werdender Mensch werden. Aus dem Bauern wird vielleicht ein Mensch. Doch wenn am Ende des Stückes die Kollektivierung vollzogen wird, zeigt sich die Realitätsferne dieser Hoffnung. Einer der Hofbesitzer wehrt sich beharrlich, seinen Boden genossenschaftlich einzubringen, während seine Frau den Argumenten auf Gleichberechtigung und den sinnlichen Einflüsterungen eines Arbeiters erliegt. Als sie den Antrag auf Eintritt in die LPG entgegennimmt, erhängt sich ihr Mann. Doch der Himmel ist besetzt, der Bauer muss von den Toten wieder auferstehen. Diese Auferstehung beinhaltet keine Neugeburt, der Bauer bleibt Bauer, ohne entsprechende sozialistische Bewusstseinswandlung wird er Mitglied der Genossenschaft.

„TREIBERN: Sind wir im Himmel oder in der Hölle?

TREIBER: Fürs erste sind wir in der LPG.“²⁸

Das Stück erzählt dem Titel nach Niets Geschichte, auch wenn sie in den ersten zwei Dritteln des Textes kaum „zum Sprechen“ kommt. Ihr Handlungsraum wird von Müller stark eingeschränkt, sie irrt als überwiegend schweigende Frau durch den Text und die Rede der

²⁵ MÜLLER (2000c), S. 277.

²⁶ Eines der Bücher ist Lenins Schrift MATERIALISMUS UND EMPIRIOKRITIZISMUS, von der Regisseur B. K. Tragelehn meint, es wäre ein Buch, „das ich, bei allem Respekt vor Lenin, immer gehaßt habe, schon seit meiner Schulzeit, ein ausgesprochen taktisches Buch: der Versuch, mit einer philosophischen Keule die Parteioption zu prügeln.“ IRMER, THOMAS; SCHMIDT, MATTHIAS: Die Bühnenrepublik. Theater in der DDR. Hg. von Wolfgang Bergmann. Berlin 2003, S. 87.

²⁷ MÜLLER (2000c), S. 281.

²⁸ MÜLLER (2000c), S. 287.

anderen Figuren. Dennoch gehört ihr in gewisser Weise das vorläufige Ende der Geschichte: Ihr Entschluss einen eigenen Hof zu übernehmen und ihre Antwort auf das Werben des Bauern Glatze bilden die letzten Szenen vor dem Zeitsprung zur Kollektivierung im Epilog. In diesen Schlussbildern findet Niet eine eigene Sprache.²⁹ Die Momente der Hoffnung auf und des Zweifels an einer freiheitlichen Menschwerdung durch die – aus kapitalistischen Strukturen befreite – Arbeit verlaufen in Müllers Text parallel, sie sind bis auf wenige Textstellen eindeutig geschlechtsspezifisch verteilt.

Das Stück löst die umfassendste Bestrafungsaktion der DDR-Theatergeschichte aus: Nach der Premiere im September 1961, also kurz nach dem Bau der Berliner Mauer, werden 32 Parteistrafen für die Mitwirkenden ausgesprochen, der Regisseur B. K. Tragelehn wird zur Bewährung in die Produktion geschickt, Heiner Müller aus dem Schriftstellerverband ausgeschlossen. Dem Text wird Antihumanismus und Antikommunismus vorgeworfen,³⁰ die Aufführung als konterrevolutionärer Vorgang bewertet.³¹ Dieser Vorwurf wird nicht nur auf der Parteiebene formuliert, auch ein Großteil der künstlerischen Intelligenz distanziert sich im Nachhinein von dem Stück.³² Dem Text ist ein – für die 60er Jahre seltener – Zweifel an der prinzipiellen Lösbarkeit gesellschaftlicher Konflikte eingeschrieben³³, Müller führt darüber hinaus die von Staat und Partei bemühte Erlösungs- und Verheißungsmetaphorik äußerst ironisch vor. Diese Erlösungsmetaphorik, die an der Möglichkeit eines umfassenden gesellschaftlichen Bewusstseinswandel festhält, wird von vielen anderen AutorInnen der 60er Jahre noch wiederholend bestätigt. Konflikte können in den überwiegenden Handlungsszenarien durch Einsicht und Läuterung überwunden werden. Inmitten dieser Wirklichkeitsreflexionen und -konstruktionen hat Heiner Müller 1961 eine äußerst randständige Sprecherposition inne, doch als sein Stück 1976 unter dem Titel DIE BAUERN wieder aufgeführt wird, hat sich die Hoffnung auf einen Bewusstseinswandel in der Wiederholung aufgebraucht und ironisch gewendet. Nun dominieren in den Theatertexten Entfremdungs- und Todesmotive, die Müller in seinem Stück von 1961 bereits deutlich, wenn auch vorrangig in den männlichen Figuren, angelegt hat.

²⁹ Vgl.: MÜLLER (2000c), S. 546.

³⁰ Vgl.: IRMER/SCHMIDT (2003), S. 66-78; MÜLLER (2000), S. 544-547.

³¹ BRAUN (1995), S. 34.

³² Vgl.: MÜLLER (2000c), S. 545; MITTENZWEI, WERNER: Die Intellektuellen. Literatur und Politik in Ostdeutschland 1945-2000. Leipzig 2001, S. 190.

³³ Die Formulierung greift den Titel der anregenden Dissertation von Jens Plassmann auf. Vgl.: PLASSMANN, JENS: Vom Ende der „prinzipiellen Lösbarkeit“. Zum Konfliktausgang in der Darstellung der sozialistischen Gesellschaft durch die DDR-Dramatik der 70er Jahre. Frankfurt/Main 1994. Müllers Distanzierung von einer prinzipiellen Lösbarkeit wird in diversen Gutachten über das Stück kritisiert: „Die sozialistische Umwälzung auf dem Dorfe wird in dem ganzen Stück als etwas den Bauern Fremdes, das nicht ihren Interessen entspricht und sie vor die Alternative Selbstmord oder passiven Widerstand stellt, dargestellt. [...] Die neuen Beziehungen zwischen den Menschen, die im Ergebnis dieser Umwälzung geschaffen werden, kommen überhaupt nicht zum Ausdruck [...]“ Brief von Siegfried Wagner an Walter Ulbricht vom 5.10.1961. Zitiert nach BRAUN (1995), S. 43.

2.1.2. „KRAMER, ERIKA, GEBORENE KLEINSCHMIDT. BERUF: OHNE“³⁴

Die Emanzipation der Hausfrau

Winter 1965: Ein junges Mädchen vom Land verschafft sich unbefugt Eintritt in den volkseigenen Betrieb Landmaschinenbau „Rotes Banner“. Sie lässt sich vom ahnungslosen Werkschutz die einzelnen Abteilungen zeigen und ist selbst von den Schreibmaschinen in den Büros noch ungemein fasziniert. Vom Kaderleiter zur Rede gestellt, rechtfertigt sie ihren eigensinnigen Auftritt mit der Absicht, unbedingt ein neuer Mensch werden zu wollen. Dafür will sie eine Arbeit in eben diesem Betrieb aufnehmen.

Dieser Auftakt von Helmut Baiers Stück JOHANNA VON DÖBELN, das 1969 uraufgeführt wurde, verdeutlicht beispielhaft eine Tendenz der Stücke ab Mitte der 60er Jahre. Die Landwirtschaft als Handlungsort verschwindet zunehmend aus den Texten, das Mädchen vom Dorf sucht sich eine Arbeit in der Industrie. Die zentralen Handlungsorte sind ab 1965 die Baustellen und industriellen Betriebe, die Darstellung von maschinellen Produktionsabläufen und der entsprechenden Werkskultur rückt in den Vordergrund, der Arbeitsmangel und die beginnenden Rationalisierungsprozesse in der Industrie werden zu wichtigen Themen. Die Figur der Hausfrau, die sich für die Erwerbsarbeit in einem dieser Betriebe entscheidet, weitet die Inszenierung einer Menschwerdung durch die sozialistische Arbeit auf die industrielle Ebene aus. Die Arbeit an Maschinen, an den Fließbändern und auf den Baustellen wird in der Inszenierung von sich beruflich orientierenden Hausfrauen buchstäblich von den Metaphern des Schmutzes, der Verrohung und Abstumpfung gereinigt und avanciert für kurze Zeit zum Sinnbild für eine erfüllende und befriedigende Arbeit. Dass diese Inszenierung in der Wiederholung schnell an ihre Grenzen stößt, lässt sich an den Variationen des Hausfrauenmotivs Anfang der 70er Jahre bereits ablesen. Das Recht auf Arbeit, mithilfe dessen die Hausfrau der 60er Jahre noch freiwillig ihre Emanzipation verwirklicht, wendet sich zunehmend zur moralischen Pflicht, die mittels Überzeugungsarbeit und Zwang erst eingefordert werden muss. Darüber hinaus wird die industrielle Arbeit ab Mitte der 70er Jahre und vor allem in den Texten der 80er Jahre verstärkt als Sinnbild einer neuerlichen Entfremdung und Verelendung vorgeführt und somit wieder deutlich negativ besetzt.

In Rolf Gozells Stück AUFSTIEG VON EDITH EISERBECK von 1970³⁵ fordert die Hausfrau und Mutter Edith Eiserbeck eines Tages nicht nur ihr persönliches Recht auf Erwerbsarbeit ein und organisiert ihr gesamtes Leben neu, sie befreit darüber hinaus die industrielle Arbeit metaphorisch sowie ganz praktisch von ihren althergebrachten, schmutzigen Ablagerungen, indem sie an ihrem ersten Arbeitstag die gesamte Werkhalle des Betriebs gründlich reinigen lässt. Die Arbeit im Betrieb verändert umfassend das Leben der Protagonistin, gleichzeitig

³⁴ WOLF, KLAUS: Lagerfeuer. IN: Theater der Zeit 10/1969, S. 60.

³⁵ Das Stück wurde von den Theatern Senftenberg und Zwickau am 4.10.1970 zur Uraufführung gebracht.

geht mit ihrem Eintritt ins Berufsleben eine Ästhetisierung und Vermenschlichung der Arbeitswelt einher. Ediths Werdegang teilt sich in zwei Phasen auf: Das erste Leben als Hausfrau und Mutter einer inzwischen 18-jährigen Tochter schließt sie gerade ab. In ihrem „zweiten Leben“, das sie zum Zeitpunkt des Stückes mit 35 Jahren gerade beginnt, wird sie Meisterin in einem Wasserwerk und gründet eine neue Familie. Der Stücketitel bezeichnet diesen Weg der Edith Eiserbeck eindeutig als Aufstieg. Ihre erste Ehe mit einem Meister wird rückblickend als äußerst unbefriedigend beschrieben. Ihr Mann ist wenig ehrgeizig, seine berufliche Position hat er vor allem Edith zu verdanken, die ihn vom Herd aus immer wieder zu Weiterbildungen überredet und ihn in seinen Meisteraufgaben beraten und unterstützt hat. Doch als Edith sich um eine Arbeit im Werk ihres Mannes bewirbt, wird sie im Personalgespräch zunächst als Hausfrau und „Zimmerlinde“ ohne besondere Qualifikationen und Fähigkeiten abgewertet.

„Nurtech: Sie sind Hausfrau, nicht wahr? Liebe Frau, wir sind ein Produktionsbetrieb und keine Kaffeeküche. ...

Parthey: Haben Sie was gelernt?

Eiserbeck: Ja. Ich kann Quarktorte backen. Ohne Boden.

[...]

Eiserbeck: Sie können mir doch nicht mein Recht auf Arbeit verweigern. [...]

Nurtech: Sie haben keine Qualifikation. Ich kann Sie nicht brauchen. [...]

Eiserbeck: Ich verbitte mir, daß ich nach einem fehlenden Papier beurteilt werde. Und nach meinem Mann! Sie sollten sich Ihre Leute backen lassen.“³⁶

Diese anfangs sehr negative Einschätzung der Hausfrau durch das betriebliche Umfeld wird schnell als Vorurteil entlarvt. Edith ist kompetent und darüber hinaus sehr verantwortungsbewusst, schließlich hat sie sich aufgrund des hohen Arbeitskräftemangels im Betrieb für die Aufnahme einer Erwerbstätigkeit entschieden. Motivation ist also nicht eine Unzufriedenheit mit dem Hausfrauendasein, sondern Einsicht in die Notwendigkeit. Diese Wahrnehmung gesellschaftlicher bzw. hier konkret betrieblicher Interessen löst aber zugleich einen individuellen Emanzipationsprozess aus, der als eine neuerliche Stufe ihrer Menschwerdung gedeutet wird. Gozell bewertet die Fähigkeiten und Kompetenzen der Hausfrau als produktiv für das Kollektiv, er sieht darin sogar die Grundlage für eine Leitungsposition, die anfängliche Abwertung bzw. Unterschätzung schlägt in Anerkennung um. Edith durchläuft einen rasanten beruflichen Aufstieg: Zunächst wird sie in die Arbeit am Leitstand eingewiesen und nach einigen konstruktiven Vorschlägen zu einer effizienteren Personalpolitik wird sie kurzerhand als Meisterin des Wasserwerkes vorgeschlagen.

Im Gegenzug bringt sie den Männern des Kollektivs das Wischen bei, eine Haushaltstätigkeit, die hier als Arbeit bewertet wird und bestimmten Kompetenzanforderungen unterliegt. Wilhelm Pelzer, Leitstandswärter und Ediths neuer Mann, muss zunächst verschiedene Handgriffe erlernen, um das Wischen auch gründlich und effektiv erledigen zu können. Während Edith am Leitstand arbeitet, säubert er die

³⁶ GOZELL, ROLF: Aufstieg von Edith Eiserbeck. Probenfassung. IN: Theater der Zeit 10/1970, S. 72.

gesamte Werkhalle. In dieser Inszenierung wird die Trennung der Geschlechterkompetenzen einerseits stereotyp wiederholt und andererseits in eine Utopie überführt, in der die Geschlechter voneinander lernen und auf diese Weise zu „ganzen Menschen“ werden. Der gemeinsame Neuanfang von Edith und Wilhelm manifestiert sich in einem Kind, was Edith den Vorwurf des Ehebruchs einbringt. Doch ihre neue gesellschaftliche Position als arbeitende Frau verleiht ihr die Souveränität, sich gegen die moralischen Anfeindungen des Kollektivs durchzusetzen. Dem Stück wird ein Happy End eingeschrieben: Aufgrund der hohen Arbeitsmoral von Wilhelm Pelzer wird Ediths Scheidung zur politisch richtigen Haltung, Edith beweist sich gerade durch ihre privat gestiegenen Ansprüche als geeignete Leiterin und wird von der moralisch fragwürdigen Person zur sozialistischen Vorzeigefrau rehabilitiert:

„Pinkmarie: Zusammen werden wir aus dieser Truppe ein richtiges Kollektiv machen. Mit einem richtigen Leiter. ... Wagt einer zu behaupten, daß gesellschaftliche Veränderungen sich in der privaten Sphäre nicht niederschlagen? ... Diese Scheidung ist eine Großtat. Diese Frau ist der lebendige Beweis für die Richtigkeit unserer Sache.“³⁷

Dennoch hängt Ediths Aufstieg und Anerkennung anders als die der männlichen Figuren des Stücks an einem seidenen Faden, ihre Liebesbeziehung zu Pelzer wird schlussendlich nicht aus den beruflichen Konflikten herausgelassen, sondern darin lediglich positiv bewertet. Die individuellen Ansprüche und privaten Entscheidungen, die Edith offensiv verteidigt, werden nur akzeptiert, wenn sie sich mit den gesellschaftlichen und in diesem Fall betrieblichen Interessen decken. Doch auch wenn das Stück mitunter einen leisen Zweifel an der Stabilität dieser Interesseneinheit formuliert,³⁸ legt es doch gleichzeitig mit dem gewählten Schluss eine positive Entwicklung aller Figuren nahe. Inmitten anderer Theatertexte ab 1965, in denen der Widerspruch zwischen gesellschaftlichen und individuellen Interessen zu immer größeren Konflikten führt, muss ein solcher Handlungsverlauf 1970 bereits restaurativ wirken. So gab es auch kaum Reaktionen auf das Stück.

Ein anderes Stück war dagegen trotz einiger negativer Kritiken schon deshalb sehr beliebt, weil die junge Jutta Hoffmann in der Uraufführung durch das Maxim Gorki Theater die Hauptrolle spielte. Die Rede ist von Claus Hammels Text UM NEUN AN DER ACHTERBAHN von 1964. Das Stück hatte im Maxim Gorki Theater 164 Vorstellungen, die letzte fand am 6. Juni 1968 statt. In dem Stück geht es um die 19-jährige Näherin Sabine Krause aus Ost-Berlin, die als Kind adoptiert wurde und eines Tages von ihrer leiblichen Mutter, die in der BRD lebt, aufgesucht wird. Sabine arbeitet zum Zeitpunkt der Handlung in einem Damenkonfektionsbetrieb, sie arbeitet gut, ohne sich besonders zu engagieren, wie

³⁷ GOZELL (1970), S. 80.

³⁸ An einer Stelle des Stückes äußert Edith die Sorge, dass auch die neuen gesellschaftlichen Strukturen Abhängigkeitsverhältnisse implizieren: „Eiserbeck: Oder bin ich mit dessen Sozialismus nicht reingefallen? Genauso wie mit Alban, meinem Mann. Ich habe keine Familie mehr, keinen Haushalt, keine Freunde. Meine Tochter hat sich von mir losgesagt, weil es ihr nicht gelungen ist, einen Menschen aus mir zu machen. Ihr seid einer wie der andere. Spießler.“ GOZELL (1970), S. 69.

sie auch gern mit verschiedenen Männern flirtet, ohne sich festzulegen. Nach einem Streit mit dem Parteisekretär Moritz, der ihren unverbindlichen Lebenswandel kritisiert, verlässt sie die DDR und zieht zu ihrer leiblichen Mutter nach Hannover. Dort soll Sabine aber schnell einen Mann finden und ein Hausfrauendasein führen, da eine Arbeit als Näherin dem Ansehen der gutbürgerlichen Familie schaden würde. Der Aufenthalt in der Bundesrepublik löst bei Sabine eine Bewusstwerdung ihrer Identität als Arbeiterin aus, am Ende des Stücks entscheidet sie sich in die DDR zurückzukehren. Die Erfahrung des Hausfrauendaseins stärkt Sabines emotionale Bindung an die Arbeit und an den sozialistischen Staat gleichermaßen, die DDR erscheint ihr, die selbständig für ihr Einkommen und ihre Lebensplanung sorgen will, als der viel modernere Staat:

„Sabine: Wir leben doch nicht mehr im vorigen Jahrhundert! Wir sind doch moderne Menschen! Um die Erde fliegen Weltraumschiffe!“³⁹

Die Arbeit ist das entscheidende Kriterium dafür, dass Sabine „nach Hause findet“. Die zum Teil sehr plakativ zugespitzten Erfahrungen in der BRD fungieren wie ein Spiegel, in dem sich Sabine plötzlich erkennen kann. Zunehmend grenzt sie sich von den bürgerlichen Werten ihrer leiblichen Mutter ab und beginnt ihre Adoptiveltern zu vermissen. Über den Zwang zum Nichtstun, als das das Hausfrauendasein im Stück bewertet wird, wird sie sich ihrer selbst bewusst:

„Jutta Hoffmanns Sabine, dieses übermütig-naive Menschenkind, ist am Ende wie neugeboren: Sie verleugnet sich nicht mehr vor sich selbst und überdenkt erstmals ihr bisheriges Leben.“⁴⁰

Genau diese Wandlung, die als Wiedergeburt und Heimkehr gleichermaßen inszeniert wird, scheint einigen ZuschauerInnen aber auch missfallen zu haben. Obwohl die Vorstellungen gut besucht sind, gibt es Stimmen aus dem Publikum, die das Stück als Leitartikel mit erzieherischer Absicht kritisieren.⁴¹ Die Vorbildfunktion der arbeitenden Frau erscheint einigen ZuschauerInnen bereits als moralische Zumutung und nicht mehr als utopisches Prinzip. Diese Reaktion geht mit Veränderungen im Motiv der arbeitenden Frau einher, die Figuren werden in den Stücken ab Mitte der 60er Jahre deutlich zerbrechlicher und verletzlicher gezeichnet und scheitern zunehmend auch an gesellschaftlichen Vorgaben und

³⁹ HAMMEL, CLAUD: Um neun an der Achterbahn. IN: DERS.: Komödien. Berlin, Weimar 1969, S. 159. Die Uraufführung des Stückes fand am 4.10.1964 im Maxim Gorki Theater Berlin statt.

⁴⁰ PFELLING, WERNER: Sabine findet nach Hause. Claus Hammels „Um neun an der Achterbahn“ im Maxim Gorki Theater uraufgeführt. IN: Junge Welt. 8. Oktober 1964.

⁴¹ Beim 4. Publikumsgespräch zu „Um neun an der Achterbahn“ am 2.11.1964 (Leitung des Gesprächs: Fritz Rödel) meint ein junges Mädchen: „Man merkt die Absicht und ist verstimmt. [...] Muß man denn so die Erfolge einer sozialistischen Gesellschaft auf die Bühne bringen?“ zitiert nach den Dokumenten zu Claus Hammels UM NEUN AN DER ACHTERBAHN. Archiv des Maxim Gorki Theater. In den Dokumenten ist auch die Rede von einer künstlerischen Krise der Hauptdarstellerin, die die Rolle nicht weiter spielen wolle. Siegfried Hanusch protokolliert aber 1966 eine merkliche Besserung des Arbeitsklimas und eine „durch das Parteiprogramm veranlaßte Überprüfung einiger wichtiger Passagen der Inszenierung und teilweise Korrektur bzw. Zurechtrückung von ehemals Erarbeitetem und die langsame Überwindung einer merklichen Krise der weiblichen Hauptdarstellerin.“ HANUSCH, SIEGFRIED: Bericht an den Genossen Prof. Vallentin über die letzten „Achterbahn“-Vorstellungen. Berlin, den 20.9.1966. Dokument. Archiv des Maxim Gorki Theater.

Ansprüchen. Die empfindsame, an Entfremdung leidende Frau wird in den 70er Jahren zur neuen Leitfigur, über sie werden zunehmend auch Zweifel an der Möglichkeit einer allgemeinen Befreiung des Menschen durch die sozialistische Gesellschaft formuliert.

Doch auch wenn die vorbildhafte Emanzipation der Hausfrau bereits Mitte der 1960er Jahre plakativ erscheinen muss, führt das nicht zu ihrem Verschwinden, sondern zu Variationen des Motivs. Letztlich tauchen bis in die 80er Jahre hinein vereinzelt Bilder von Hausfrauen auf.⁴² Diese zeichnen aber nicht mehr den erfolgreichen Entwicklungsweg zu einer bewusstseinsverändernden Berufstätigkeit nach, vielmehr dominiert die moralische Abwertung der nicht bekehrten Hausfrau. Das Recht auf Arbeit, von Edith Eiserbeck und Sabine Krause noch freiwillig eingefordert, wandelt sich zur Pflicht gegenüber der Gemeinschaft, der sich die Hausfrau entzieht. Die Haus- und Familienarbeit wird im Zuge dieser Abwertung als Nicht-Arbeit gekennzeichnet. Der erwerbstätige Mensch ist die Norm des Menschseins, die Menschwerdung durch die Erwerbsarbeit wird zum verordneten Zwang. Bereits 1961 wird im Gesetzbuch der Arbeit der Deutschen Demokratischen Republik (GBA) dem gesetzlich festgelegten Recht auf Arbeit eine Pflicht zur Arbeit zur Seite gestellt:

„Die Arbeit und die Entwicklung der Fähigkeiten zum eigenen und gesellschaftlichen Nutzen sowie die schöpferische Mitwirkung an der Ausarbeitung und Erfüllung der Pläne und an der Leitung der Betriebe und der Wirtschaft sind moralische Pflichten jedes arbeitsfähigen Bürgers.“⁴³

Diese Pflicht ist als hier als staatsbürgerliche Pflicht gesetzt: Sie wird einerseits von der Zwangsverpflichtung zur Arbeit, wie sie noch bis 1954 gültig war, abgegrenzt, andererseits muss die „Nicht-Arbeit“ der Hausfrau als unehrenhaft und eine Absage an die Berufsarbeit jenseits familiärer Gründe sogar als asozial wirken. Diese Wertung wird in vielen Texten wiederholend übernommen. Die arbeitende Frau ist nicht nur Sinnbild einer neuen, veränderten Gesellschaftsordnung, sondern auch Leitbild einer normierten Staatsbürgerhaltung.⁴⁴ Die Herauslösung der Frau aus dem bürgerlichen Ein-Ernährer-Modell zeigt damit nicht nur eine individuelle Selbstfindung und die Emanzipation von geschlechtsspezifischen Abhängigkeiten an, sondern fungiert auch als Modell einer neuen Vergesellschaftung des Menschen. Die Pflicht zur Arbeit wird in den Stücken der 60er Jahre noch überwiegend positiv vermittelt, die Frauenfiguren bewerten ihre Erwerbstätigkeit als

⁴² Siehe z.B.: STRAHL, RUDI: Stein des Anstoßes. IN: Theater der Zeit 10/1985, S. 52-64. (Die Uraufführung des Stückes fand am 25.11.1985 im Theater das ei in Berlin statt.)

⁴³ §2 Abs. 2 GBA, zitiert nach MIDDENDORF (2000), S. 147.

⁴⁴ Auch hier wird ein altes Leitbild der ArbeiterInnenbewegung performativ wiederholt, in dem erst die erwerbstätige Arbeit den Menschen als Staatsbürger, als akzeptierten Teil der Gesellschaft ausweist: „Sobald die Gesellschaft im Besitz aller Arbeitsmittel sich befindet, wird die Arbeitspflicht aller Arbeitsfähigen, ohne Unterschied des Geschlechts, Grundgesetz der sozialisierten Gesellschaft. Die Gesellschaft kann ohne Arbeit nicht existieren. Sie hat also das Recht zu fordern, daß jeder, der seine Bedürfnisse befriedigen will, auch nach Maßgabe seiner körperlichen und geistigen Fähigkeiten an der Herstellung der Gegenstände zur Befriedigung der Bedürfnisse aller tätig ist. Die alberne Behauptung, die Sozialisten wollten die Arbeit abschaffen, ist ein Widersinn sondergleichen. Nichtarbeiter, Faulenzer gibt es nur in der bürgerlichen Welt. Der Sozialismus stimmt mit der Bibel darin überein, wenn diese sagt: Wer nicht arbeitet, soll auch nicht essen.“ BEBEL (1973), S. 414.

notwendige und sinnstiftende Erfahrung in einem sozialen Wirkungskreis, sie fühlen sich darin gebraucht und anerkannt. Zugleich führt die Deutung der Erwerbsarbeit als einzige mögliche Form der gesellschaftlichen Teilhabe und Emanzipation zu einer zunehmenden Ausgrenzung der Hausfrau, diese wird immer mehr als moralisch unzumutbar inszeniert. Damit einher geht auch eine Abwertung des reproduktiven Bereichs bzw. der reproduktiven Arbeiten: Clara Zetkins Vision vom freien „Vollmenschen“ im Sozialismus – eine Vision, in der nicht nur die Frau die Erwerbsarbeit, sondern auch der Mann sehnsuchtsvoll die private Welt erobert⁴⁵ – wird in den dramatischen Texten der DDR kaum mehr aufgegriffen.

In Klaus Wolfs Stück LAGERFEUER⁴⁶ von 1969 treffen sich vier FreundInnen zehn Jahre nach ihrer gemeinsamen Schulzeit wieder. Unter ihnen ist auch Erika Kramer, die inzwischen 30 Jahre alt und hauptsächlich Hausfrau und Mutter ist. Erika hat für ihren Mann und die zwei Kinder das Studium der Wirtschaftswissenschaften abgebrochen. Die drei männlichen Freunde haben sich dagegen erfolgreich im Berufsleben etabliert. Während Erika ausschließlich über ihre Kinder definiert und befragt wird, werden alle drei Männer über ein eigenes berufliches Projekt, ein „geistiges Kind“, charakterisiert. Erika scheint im Gegensatz zu ihren Freunden sehr unzufrieden mit ihrem Leben:

„Erika: Mein Leben gleicht so einer Haltestelle: Ich warte, friere, und der Bus kommt, wie er will.“⁴⁷

Erika fühlt sich als Ehefrau und Mutter zweier Kinder wertlos, unnütz und haltlos. Diese Selbsteinschätzung wird ihr in den Haltungen der Umwelt wiederholend bestätigt. Ihr ehemaliger Lehrer sieht sie mitleidig an und begrüßt sie nur flüchtig, an mehreren Stellen des Textes wird sie als „Frauchen“ oder „Mädchen“ benannt. Über die fehlende Arbeit – hier ist es vor allem der fehlende Beruf – wird sie sozial abgewertet, sie scheint ihre Menschwerdung verpasst zu haben. Die Menschwerdung ist normiert, die Abweichung von dieser Norm zieht auch ein Herausfallen aus dem gesellschaftlichen Gleichheitsprinzip nach sich:

„Erika: In unserer Vergangenheit war ich noch soviel wert wie ihr, wie Lukas, Ronald oder du. Ich hatte gleiche Chancen, eine Eins im Abitur, das ganze Leben vor mir.“⁴⁸

Erika erscheint als halber, als ein nicht vollständig entwickelter Mensch, sie ist als Staatsbürgerin und Gesprächspartnerin nicht gleichberechtigt.⁴⁹ Sie wird nicht ernst

⁴⁵ „Erschließt die Berufstätigkeit der Frau die Welt, so gibt sie dem Manne das Heim zurück.“ ZETKIN (1995), S. 24.

⁴⁶ Ich beziehe mich im Folgenden auf die Arbeitsfassung, die 1969 in Theater der Zeit abgedruckt wurde und Grundlage der Uraufführung am 12.9.1969 in Potsdam am Hans-Otto-Theater war. Eine spätere, in vielen Teilen geänderte Fassung wird vom Henschel-Verlag herausgegeben.

⁴⁷ WOLF (1969), S. 61.

⁴⁸ WOLF (1969), S. 64.

⁴⁹ Dieses Herausfallen der Hausfrau aus der gesellschaftlichen Norm wird auch in Rainer Kerndls Stück WANN KOMMT EHRLICHER? (1971) deutlich. Eines Abends steht bei Kurt und Ev eine alte Schulfreundin, Su, vor der Tür. In der ersten Hälfte des Stückes hat sie eine sehr starke Sprecherinnenposition, sie stellt sowohl die Arbeit als auch die Ehe von Kurt und Ev in Frage. Gegen Ende des Stückes erfährt Kurt, dass Su Haus- und Ehefrau

genommen, ausschließlich ihre Aufopferungsbereitschaft für den Ehemann und ihre Attraktivität spielen eine Rolle in der sozialen Kommunikation des Stückes. Die äußere Abwertung ihrer Person hat sie vollständig verinnerlicht. Als einer der Freunde mit ihr zu flirten versucht, meint sie, für mehr Fröhlichkeit lieber hässlich sein zu wollen. Ihre Attraktivität schützt sie nicht vor dem Gefühl des Selbstverlustes, das Begehren des Mannes ersetzt nicht den fehlenden Sinn in ihrem Leben. Die Arbeit ihres Mannes steht längst in Konkurrenz zur privaten Beziehung, er kommt jeden Tag spät und müde nach Hause, seine Kleidung riecht nach Ammoniak, er küsst seine Frau flüchtig wie einen Luftballon. Er liebt seine Arbeit über alles. Erikas Meinung nach ist er eigentlich mit seinem Forschungsprojekt verheiratet, für das sie ihm den Rücken freihalten soll. Sie ist auf seine Arbeit eifersüchtig, wie auf eine andere Frau.

Die Arbeit wird hier und in vielen anderen Stücken deutlich mit emotionalen Bildern aufgeladen: Sie kann glücklich oder unglücklich machen, das Herz hüpfen lassen oder es angreifen, sie kann einen Rausch erzeugen, Befriedigung und Sinn geben, aber auch zerstören. Erikas Mann, der sich trotz seiner Ausbildung als Wissenschaftler bewusst gegen die Universität und für die Praxis entschieden hat, verkörpert die idealisierte Aufhebung des Gegensatzes von Hand- und Kopfarbeit. Die körperlich schwere Arbeit an den Maschinen, die Kritik an der Entfremdung durch die Industrialisierungsprozesse der Moderne scheint in seiner Figur widerspruchsfrei aufgehoben, die industrielle Arbeit wird hier zum Sinnbild von Freiheit stilisiert:

„Kramer: Der Mensch wird frei, je mehr er die Natur sich unterwirft, die rohe Kraft gefügig macht wie einen Knecht und seinen Geist dem toten Material einhaucht!“⁵⁰

Erikas Befreiung aus dem hauptamtlichen Hausfrauen- und Mutterdasein wird schließlich als eine emotionale Explosion erfahrbar. Mit ihrer Entscheidung, ihr bisheriges Leben zu verändern, brechen Selbstbewusstsein, sinnliche Selbsterfahrung und eine bisher gezügelte Tatkraft hervor.

„Erika: Sie sollen denken, dass es mich noch gibt. Daß ich noch nicht gestorben bin in einem Hünengrab von Babywäsche, Abwasch und Hebammensorgen um den Mann, der mit der Welt von morgen schwanger geht. Ich will mein eigener Globus sein! Die weite Pussta brennt mir auf der Haut. Ich hab’ die Niagarafälle in den Brüsten, Ätna und Vesuv im Leib und in den Füßen einen ungezähmten Amazonas.“⁵¹

Dieser Ausbruch von Tatendurst und Willenskraft verirrt sich zunächst in einen alkoholschwangeren Flirt mit dem Lyriker Lukas. Doch zum Ende des Stückes wird Erikas

eines Arztes ist. Die Sprecherinnenposition von Su kippt in diesem Moment in ihr Gegenteil um, sie erscheint zunehmend als Versagerin und bemitleidenswertes kindliches Geschöpf, das schließlich weinend zusammenbricht. „Su: Ich bin nicht geschieden. Mein Mann ist Arzt. Und ich hab’ Zeit ... Entsetzlich viel Zeit. Bin eben nur seine Frau. Ich denk’ mir viel aus: wie ich sein möchte. Ich bin tausendmal weggelaufen aus meiner vielen Zeit. Aber auch nur in Gedanken. Nicht wirklich.“ KERNDL, RAINER: Wann kommt Ehrlicher? IN: Theater der Zeit 1/1972, S. 71. Die Uraufführung des Stückes war am 17.10.1971 am Maxim Gorki Theater in Berlin.

⁵⁰ WOLF (1969), S. 65.

⁵¹ WOLF (1969), S. 72.

Emanzipation in eine gesellschaftlich nützliche Richtung umgelenkt, sie wird nun ihr Studium der Ökonomie wieder aufnehmen.⁵²

Die Abwertung und soziale Ausgrenzung der Hausfrau, die sich in Klaus Wolfs Stück auf der individuellen Erfahrungsebene von Erika schon andeutet, erscheint in Claus Hammels Stück MORGEN KOMMT DER SCHORNSTEINFEGER (1967) noch weiter zugespitzt. Jette, 25 Jahre alt, zieht mit ihrem Mann Jule aus einem Altbau, der abgerissen werden soll, in eine neue komfortable Neubauwohnung um. Der Umzug und der Abriss des alten Hauses symbolisieren ein Ankommen im Sozialismus, in der die berufstätige Frau die Norm ist. Jette hat gerade geheiratet, ihr Mann verdient sehr gut, er ist Ingenieur und Mitglied der Partei, außerdem soll er Abteilungsleiter werden und schreibt nebenbei noch an seiner Doktorarbeit. Ob Jette einen Beruf erlernt hat, erfahren die LeserInnen nicht, dafür umso genauer von ihrer Absicht, die Arbeit in der Montage aufzugeben.

„Uschi: Jule sagte gestern, dass du vielleicht aufhörst im Betrieb.

Jette: Nicht nur im Betrieb – überhaupt. Jule soll Abteilungsleiter werden. Da kriegt er mehr Gehalt. [...] Laß man. Ich werd nicht die schlechteste Hausfrau sein. Auf alle Fälle werd ich mehr Zeit für mich haben.“⁵³

Mit der Vorstellung, die Arbeit im Betrieb aufzugeben, verbindet sie die Hoffnung, mehr Zeit für sich zu haben. Dieser Anspruch auf eine andere Form der Menschwerdung, unabhängig von einer Erwerbsarbeit, wird ihr aber als Egoismus, Faulheit und Unreife ausgelegt. Im Zentrum des Stückes steht weniger ein verinnerlichtes Abwertungsgefühl wie noch bei Klaus Wolf, sondern vielmehr die gesellschaftliche Stigmatisierung durch ihre Umwelt. Von ihren FreundInnen und NachbarInnen wird Jettes Plan nicht ernst genommen, sie wird als Backfisch, als kleine Dame abgetan. Als sich Jette auch noch selbstbewusst gegen Kinder ausspricht, da sie ihr Leben vorerst genießen will, wird sie als unverantwortliche, wohlstandsmüde Person kritisiert. Jette unterläuft mit ihrer Haltung vollständig das Leitbild von der berufstätigen Mutter, die auch noch gesellschaftlich engagiert sein sollte. Ihr Wunsch, Hausfrau zu werden, wird als kurzzeitige Verirrung dargestellt und in deutlich negativer Konnotation mit bürgerlichen Stereotypen aufgeladen.

„Frau Sellin: Jette ist noch ein halbes Kind. Schrecklich naiv. Aber sie hat etwas – na, was man vielleicht Sinn für Proportionen nennen könnte. Noch hat sie ihre Freude daran, die neue Wohnung einzurichten und als kleine Dame aufzutreten. Aber wart nur ab, bis ihr Instinkt sie warnt. Das dauert nicht mehr lange, und sie spürt und sieht, dass kein Unterschied mehr ist zwischen ihr und den Konditorschachteln, die sich von ihren

⁵² Erikas Entwicklungsgeschichte wird in einer Frau vom Land gedoppelt. Lukas, der Dichter, lernt im Zug eine junge Frau kennen, die wie Erika jahrelang ihrem Mann, einem Aktivist in einem Walzwerk, den Rücken freigehalten und dafür ihre Arbeit als Geflügelzüchterin aufgegeben hat. „Frau: Seit der Hochzeit bin ich gar nichts mehr. Kaputt vom Nichtstun und vom Warten, weil ich bloß die Bettfrau und der Hauslatsch eines großen Aktivisten bin.“ WOLF (1969), S. 75. Auch diese Frau will jetzt wieder arbeiten und kehrt in ihr Dorf zurück. In dieser Parallelgeschichte werden symbolisch die Unterschiede von Stadt und Land aufgehoben.

⁵³ HAMMEL, CLAUD: Morgen kommt der Schornsteinfeger. IN: DERS. (1969), S. 301. Die Uraufführung des Stückes fand am 25.11.1967 in Erfurt statt.

Männern aushalten lassen. Dann bricht das alles wieder durch, was tatsächlich in ihr steckt.“⁵⁴

Das Bedürfnis zu arbeiten wird hier als ein ursprünglich im Menschen eingeschriebener Instinkt gedacht, der höchstens kurzzeitig verdrängt werden kann. Der Mensch wird damit als grundsätzlich zur Arbeit veranlagt inszeniert, es liegt sozusagen in seiner Natur. Damit wird aber auch der gesellschaftliche Druck, der auf Jette ausgeübt wird, als notwendige, letztendlich ihr zugute kommende Maßnahme gerechtfertigt. In einer märchenhaften Szenerie schweben schließlich auch noch der alte Schornsteinfeger Ratunde und die ehemaligen NachbarInnen aus dem Altbau als Sinnbild der Aufbaugeneration an ihrem Fenster vorbei und appellieren an Jettes Gewissen und ihr Verantwortungsgefühl.

„Ratunde: Ist denn das Ende der Welt da? Braucht niemand mehr deine Arbeit?

Jette: Jule wird genug verdienen, und an meine Stelle werden andere treten.

Ratunde: Also hast du doch nur an dich gedacht?

Jette: Nein ... Ja. [...]

Weiß: Warum hast du geheiratet?

Jette: Er gefiel mir. Er ist was. Ich kann mich mit ihm sehn lassen.

Weiß: Du wirst zu seiner Dekoration da sein.“⁵⁵

Die Gestalten prophezeien Jette in fast biblischer Form, dass sie ohne die Arbeit ihre Sicherheit und Schönheit verlieren wird, sie wird nur noch vom Haushalt erzählen können und ihren Mann aus Langeweile betrügen. Erwerbsarbeit ist hier nicht nur Inbegriff einer individuellen Erfüllung und einer verantwortlichen staatsbürgerlichen Haltung, sie macht darüber hinaus erst eine Ehe glücklich.

Diese ungeheure Aufwertung der Erwerbsarbeit wird durch Erna, die Frau eines Arbeitskollegen von Jule, bestätigt. Erna ist aufgrund ihrer vier Kinder seit Jahren zuhause, was sich negativ auf ihr Selbstbewusstsein ausgewirkt hat. Ihre frühere Erwerbsarbeit steht in ihrer Erinnerung für Glück und für ein Herzklopfen, in dem Resultat der Arbeit erkannte sie sich selbst und fühlte sich zugehörig.

„Erna: Das war – also das war immer wirklich so, wie’s in der Zeitung manchmal steht: Wir haben für uns gebaut. Gott, was waren das oft für Verhältnisse. Ein Dreck. Was für Mühe. Aber wenn das denn stand, was wir gebaut hatten – also ich hab richtig Herzklopfen gehabt. Ich war dann so glücklich, so furchtbar glücklich ... ja. [...] ... Kinder großziehn ist doch was ganz Selbstverständliches. [...] Ich will nicht in die Rolle gedrängt werden, in der es nur noch auf dieses Vertrauen ankommt. In der ich nur noch unsere Fahne zum Fenster raushäng und mich darüber beruhige, daß es Mütter schließlich auch geben muß und daß es eine feine Arbeitsteilung ist, wenn ich Kinder in die Welt setz, während inzwischen diese Welt von anderen bestellt wird. Ich will dabeisein.“⁵⁶

⁵⁴ HAMMEL (1969), S. 312.

⁵⁵ HAMMEL (1969), S. 331f.

⁵⁶ HAMMEL (1969), S. 338-341.

Auch hier wird die Erwerbsarbeit mit einer Liebes- bzw. Herzmetaphorik aufgeladen, die Haus- und Familienarbeit dagegen als Nicht-Arbeit abgewertet und zum Anlass eines gesellschaftlichen Ausschlusses. Die Erwerbsarbeit kann die Liebe im Privaten ersetzen, während umgekehrt Ehe und Mutterschaft allein keine Sinnerfüllung und befriedigende Menschwerdung verspricht. Die Hausfrau wird zum Sinnbild des unemanzipierten, aber auch des gesellschaftlich unnützen Menschen.⁵⁷ Erna hat nicht nur das Gefühl, permanent etwas zu versäumen, sie kann auch, seitdem sie „nicht mehr arbeitet“, nicht mehr stolz auf die Produktionserfolge der Gesellschaft sein. Die Haus- und Familienarbeit macht aus ihr kein vollwertiges Mitglied der Gesellschaft, erst die Berufsarbeit fügt sie als Teil in das große Ganze ein. Am Ende des Stückes beschließt Jette, weiterhin zu arbeiten, nicht, weil sie plötzlich gern arbeitet, sondern um die Anerkennung ihrer Umwelt wiederzuerlangen.

2.1.3. „RENTNERTAG, SAUTAG, HUNDETAG, TODESTAG, ROSTTAG, WEGWERFTAG.“⁵⁸

Die Scham der ruhelosen RentnerInnen

Auch anhand von RentnerInnenfiguren wird die Verknüpfung von Erwerbsarbeit und Menschwerdung und das Verständnis von der Erwerbsarbeit als staatsbürgerliche Pflicht und Garant einer sozialen Inklusion, die sich im Gefühl des Gebrauchtseins, aber auch in den Appellen an die gesellschaftliche Nützlichkeit des Einzelnen äußert, in verschiedenen Variationen wiederholt. In der Veränderung des Motivs der Hausfrau deutet sich bereits an, dass die Menschwerdung durch Arbeit zunehmend weniger als Moment der Selbsterkenntnis und Selbstentfaltung vorgeführt wird, denn als Moment der sozialen Anerkennung. In diesem Sinne haben auch die RentnerInnenfiguren in den Stücken JAHRESRINGE (1974) von Lena Foellbach oder auch KEINE LEUTE, KEINE LEUTE (1973) von Rudi Strahl das Gefühl, seit ihrer Berentung wertlos und unnütz geworden zu sein. Ohne Arbeit zu sein, wird von ihnen als peinlicher Zustand erlebt, der zu einem Identitätsverlust führt. Dem Stück von Foellbach ist eine Erläuterung vorangestellt, die den Ruhestand der alten Menschen darüber hinaus als Vergeudung menschlicher Leistungsreserven interpretiert.

„ZUM STÜCK: Die allgemeine Lebenserwartung des Menschen ist von 45 Jahren zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf heute fast 70 Jahre angestiegen. Das bringt für unsere Gesellschaft eine Fülle von Problemen mit sich: die gegenwärtig älteren und alten Menschen kommen zumeist aus einer Vergangenheit mit der verhängnisvollen Einstellung, zwangsläufige Leistungsabnahme im Alter blockiere zugleich Kräfte und Talente und verdamme zur Untauglichkeit, die in unserer sich ständig verändernden Welt

⁵⁷ Die SED vertrat die Position, dass die Grundlage wirklicher Gleichberechtigung der Frau ihre ökonomische Unabhängigkeit vom Mann, also die Teilnahme am gesellschaftlichen Produktionsprozess sei. Diese Argumentation geht aber mit einem immensen Arbeitskräftemangel in der DDR einher, die gesellschaftliche Teilhabe durch Arbeit hat damit zugleich auch eine wichtige ökonomische Bedeutung. Vgl.: ZIMMERMANN, HARTMUT; BUNDESMINISTERIUM FÜR INNERDEUTSCHE BEZIEHUNGEN (Hg.): DDR-Handbuch. Köln 1985, S. 443.

⁵⁸ GROß, JÜRGEN: Der Revisor oder Katze aus dem Sack. IN: Theater der Zeit 3/1989, S. 53.

der Wissenschaft und Technik doppelt belaste. Wie nun unsere sozialistische Gesellschaft bereits heute dafür Sorge tragen wird, daß im Abschnitt der Reife des Menschen seine wertvollen Leistungsreserven genutzt und auf besondere Aufgaben und schöpferisches Wirken hingelenkt werden, in welchem Maße unsere jungen Menschen schon heute erkennen und begreifen, daß ihre eigene spätere geistige Wachheit und ihre Leistungsfähigkeit vom bewußten rechtzeitigen Einbeziehen dieser Lebensphase abhängen, so wird morgen der Sozialismus seinen Menschen nicht nur ein höheres Alter, sondern er kann ihnen vor allem eine wirklich höhere Lebenserwartung gewähren.“⁵⁹

Bereits 1969 bemüht sich der Bundesvorstand des Freien Deutschen Gewerkschaftsbundes darum, das Recht auf Arbeit und altersadäquate Arbeitsplätze auch für RentnerInnen durchzusetzen. 1977 geht in das Gesetzbuch der Arbeit das Recht auf weitere berufliche Tätigkeit für RentnerInnen ein, die Betriebe werden verpflichtet, „die Arbeitsveteranen“ in das geistig-kulturelle Leben und die soziale Betreuung des Betriebes einzubinden, was aber tatsächlich fast ausschließlich von größeren Betrieben realisiert wird. Unverblümt gibt sich darin die Absicht zu erkennen, aufgrund des gesellschaftlichen Mangels an Arbeitskräften, nun auch die RentnerInnen wieder zur Arbeit zu mobilisieren, gleichzeitig beinhalten diese Maßnahmen aber auch Möglichkeiten der sozialen Einbindung der RentnerInnen, die zum Teil die betrieblichen Kultur-, Gesundheits- und Sozialeinrichtungen weiter nutzen und so Kontakt zu ihrem früheren KollegInnenkreis halten können.⁶⁰ Die Anzahl der Rentnerinnen ist dabei lange Zeit ungleich höher als die der Rentner, Frauen treten zudem in der DDR bereits mit 60 Jahren in den Ruhestand.⁶¹ In der Dramatik wird diese zunächst strukturelle Notwendigkeit, RentnerInnen verstärkt in das Erwerbsleben einzubeziehen als individuelles Bedürfnis inszeniert. Die Mutter aus JAHRESRINGE fühlt sich angesichts ihrer ständig überarbeiteten Tochter nutzlos, sie vermag mit ihrer freien Zeit nichts anzufangen. Die Tochter Maria arbeitet als Abteilungsleiterin in einem Baubüro bei der Stadtplanung und projiziert zum Zeitpunkt der Handlung gerade ein Altersheim. Ihr Entwurf einer „Ruheinsel“ wird jedoch von ihren Kollegen und selbst der eigenen Mutter abgelehnt:

„Tochter: Es gab sehr gründliche konzeptuelle Überlegungen. Und auch ich will mich nicht abfinden! Daß die Menschen überhaupt nicht mehr zur Ruhe, zu sich selbst kommen. Wenn schon nicht während der Berufsjahre, dann wenigstens im Alter! Und dann in einer ästhetischen Umwelt! Das wünscht sich doch wohl jeder für seine Eltern. – Für meine Mutter hat es ein Leben lang nur Pflichten gegeben, immer nur das

⁵⁹ FOELLBACH, LENA: Jahresringe. IN: Theater der Zeit. 11/1974, S. 53. Die Uraufführung des Stückes fand am 29.8.1974 in Rostock statt.

⁶⁰ „Die rd. 3 Mill. DDR-Bewohner im Rentenalter (Frauen über 60, Männer über 65 Jahre) machen 17,3 v.H. der gesamten Bevölkerung aus (31.12.1982). [...] Der im internationalen Vergleich hohe Anteil von Personen im nicht mehr erwerbsfähigen Alter stellt den Staat vor große Probleme. Einmal muß er wegen des Mangels an Arbeitskräften darauf hinwirken, möglichst viele Rentner für eine Weiterbeschäftigung zu gewinnen. Zum zweiten belastet die Betreuung Hilfebedürftiger den Staatshaushalt in zunehmendem Maß, weil diese Aufgabe in den 50er und 60er Jahren eindeutig vernachlässigt worden war. [...] So heißt es im Programm der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands (SED) von 1976: ‚Die Verbesserung der Lebensbedingungen der Rentner wird planmäßig fortgesetzt. Vielfältige Maßnahmen werden darauf gerichtet, ihre Teilnahme am gesellschaftlichen Leben in noch größerem Umfang zu ermöglichen. Die Schaffung geeigneter Arbeitsplätze für ältere Bürger wird entsprechend ihren Wünschen und Möglichkeiten erweitert.‘“ ZIMMERMANN (1985), S. 40f.

⁶¹ ZIMMERMANN (1985), S. 447.

Zurückstellen eigener Wünsche und Neigungen.

Junger Mann: Eben. Und da wollen sie gar nicht raus. Fragen Sie doch Ihre Mutter! Und andre alte Leute, ob die die Hände in den Schoß legen wollen, auf alte Bäume gucken und auf Schwäne! Uns machen wir's bequem, wenn wir es den alten Leuten nur bequem machen!“⁶²

Arbeit wird als allgemeingültige und alternativlose Bedingung des Menschseins konstruiert, die Weiterbeschäftigung muss demnach den RentnerInnen als einzig würdige und gewünschte Daseinsform erscheinen. Am Ende des Stückes rät ein blinder, alter Mann, deutlich als eine Art Seherfigur gekennzeichnet, der Mutter, sich eine Arbeit zu suchen, damit sie endlich „bei sich selbst Zuhause zu sein“⁶³ kann.

Horst Kleineidam stellt in seinem Stück POLTERABEND (1973) die Berentung sogar in eine Reihung mit Tod und Krankheit,⁶⁴ und in Rudi Strahls Komödie KEINE LEUTE, KEINE LEUTE scheitert die Annäherung zwischen zwei alten Menschen beinahe, weil sie sich voreinander schämen, „nichts mehr zu tun zu haben“.⁶⁵ Nützlichsein und Gebrauchtwerden stehen hier symbolisch dafür, einen Platz im Leben zu haben, der Verlust dieses „Platzes“ geht mit einem Verlust von Würde und sozialen Bindungen einher. Dass diese Aufladung der Erwerbsarbeit schnell in eine Kriminalisierung der nicht arbeitenden Bevölkerung umschlagen kann, zeigt auf eindrucksvolle Weise Stefan Schütz in seinem Theaterstück DER HAHN von 1977. Darin spitzt er die Heldenbilder der sozialistischen Arbeit derart zu, dass die darin enthaltenen repressiven Momente sozialer Normierung und Überwachung des Individuums deutlich hervortreten.

„Eumler: Ich bin beauftragt, Frau / Alma Korgula zu inspizieren. / Zeigen Sie Ihre Frau!
Ausflüchte / helfen nicht bei mir. Ich bin einiges / gewöhnt. Eumler, Beauftragter / zur
Überprüfung von / unentschuldigtem Fernbleiben / von der Arbeit. Kurz BÜFA!“⁶⁶

Das Stück wird in der DDR weder gespielt noch veröffentlicht. 1978 erscheint der Text im Westberliner Verlag der Autoren, 1980 kommt er in Heidelberg zur Uraufführung. Zu diesem Zeitpunkt siedelt Stefan Schütz in die BRD über. Diejenigen AutorInnen, die eine Menschwerdung durch die Erwerbsarbeit bezweifeln oder diese gar als Mittel der Repression in einem indoktrinären Staat vorführen, können nur schwer eine SprecherInnenposition in der DDR erlangen oder behaupten. Ihre Stücke werden ignoriert, verboten, gelangen erst Jahre nach der Entstehung zur Aufführung oder werden schnell wieder abgesetzt.

⁶² FOELLBACH (1974), S. 62

⁶³ Vgl.: FOELLBACH (1974), S. 64

⁶⁴ KLEINEIDAM, HORST: Polterabend. IN: Theater der Zeit 12/1973, S. 61. Das Stück wurde am 17.2.1974 in Eisenach uraufgeführt.

⁶⁵ Vgl.: STRAHL, RUDI: Keine Leute, keine Leute. IN: DERS.: Stücke. Berlin 1976, S. 113-171. Die Uraufführung des Stückes fand am 23.2.1973 in Gera statt.

⁶⁶ SCHÜTZ, STEFAN: Der Hahn. IN: DERS.: Stasch. Majakowski/Der Hahn/Stasch 1 und 2. Berlin (West) 1978, S. 69. Die Premiere erfolgte am 26.1.1980 auf der Städtischen Bühne in Heidelberg.

2.2. „HIER GIBT'S DOCH NICHTS FÜR EIN MÄDEL WIE MICH.“¹

Die Inszenierung von Arbeit als Mittel zur Emanzipation der Frau in den Spielfilmen der DEFA

Bianca Schemel

Die Inszenierung von Erwerbsarbeit als Mittel zur Menschwerdung und insbesondere zur Emanzipation der Frau prägt auch viele der untersuchten DEFA-Gegenwartsspielfilme. Doch im Gegensatz zur Dramatik, in der dieses Motiv noch in den 1960er Jahren zum Tragen kommt und damit die Neuentstehung sozialistischer Produktions- und Besitzverhältnisse verhandelt wird, lässt sich das Motiv im Film der DEFA für diesen Zeitraum nicht beschreiben. Im Unterschied zu den dramatischen Texten, die anhand der Entwicklungsgeschichten von Hausfrauen und Dienstmägden die doppelte Befreiung der Frau aus privaten und ökonomischen Abhängigkeits- und Herrschaftsverhältnissen gestalten, inszenieren die DEFA-Regisseure in den 1960er Jahren Frauenfiguren vor allem als Heilige in der sozialistischen Produktion. Diese geben dem männlichen Proletarier, der noch nicht von den neuen politischen Verhältnissen der DDR überzeugt ist, Anlass zur Läuterung oder erinnern an den utopischen Gehalt der sozialistischen Idee angesichts eines im Dogmatismus erstarrten Systems, wie im Kapitel 4 näher ausgeführt wird. Dennoch taucht das Motiv der Menschwerdung und Emanzipation durch Erwerbsarbeit in den Gegenwartsfilmen der DEFA auf, jedoch zu einem viel späteren Zeitpunkt und hauptsächlich in der Retrospektive, wie in den beiden Filmen DER DRITTE², der 1972 veröffentlicht wurde, und SO VIELE TRÄUME aus dem Jahre 1986.

DER DRITTE schildert zum einen die aktuelle Lebenssituation der Mathematikerin und Programmiererin Margit Fließner und zum anderen anhand von Rückblenden ihren biografischen Werdegang. Nach dem Tod der Mutter kommt die junge Margit in kirchliche Obhut und lernt den Beruf der Diakonissenschwester, den sie jedoch aufgibt, um ins weltliche Leben zurückzukehren und eine Ausbildung im Chemiewerk zu beginnen. Noch deutlicher als in vielen dramatischen Texten inszeniert der Film die zweifache Befreiung der weiblichen Figur durch den Wechsel vom kirchlichen zum weltlichen Beruf, der zugleich von der Überschreitung eines traditionellen weiblichen Berufsfeldes hin zur Naturwissenschaft spricht. Damit einher geht nicht nur der Eintritt der Protagonistin in das politische Leben der DDR, sondern ihr in die Welt kommen wird durch ihr sexuelles Erwachen noch verstärkt, das im deutlichen Gegensatz zum zölibatären Leben der Diakonissenschwester steht.

¹ SO VIELE TRÄUME, 1986, RE: Heiner Carow, SZ: Wolfram Witt, LV: Tatsachenbericht „Die Hebamme“ von Imma Lüning, DR: Erika Richter, KA: Peter Ziesche, MU: Stefan Carow, SB: Christoph Schneider, KO: Regina Viertel, SC: Evelyn Carow, PL: Ralph Retzlaff, Gruppe Babelsberg, 86 min, fa, brw, DA: Jutta Wachowiak (Christine), Dagmar Manzel (Claudia), Peter René Lüdicke (Ludwig) u.a.

² DER DRITTE, 1972, RE: Egon Günther, SZ: Günther Rücker, LV: nach Erzählung „Unter den Bäumen regnet es zweimal“ von Eberhard Panitz, DR: Werner Beck, KA: Erich Gusko, MB: Karl-Ernst Sasse, SB: Harald Horn, KO: Christiane Dorst, SC: Rita Hiller, PL: Heinz Mentel, KAG Berlin, 111 min, fa, DA: Jutta Hoffmann (Margit), Barbara Dittus (Lucie), Rolf Ludwig (Hrdlitschka) u.a.

In dem Gegenwartsfilm SO VIELE TRÄUME wird in Form von Traumsequenzen und Rückblenden von der Chefhebamme Christine erzählt, die sich am Tag ihrer Auszeichnung zum „Held der Arbeit“, eine der höchsten Prämierungen der DDR für herausragende berufliche Leistungen, an ihren Ausbruch aus dem Leben als junge, mit einem Fischer verheiratete Hausfrau erinnert. Im Gegensatz zu fast allen Gegenwartsfilmen, in denen die berufliche Gleichstellung der Frau voraussetzungslos inszeniert wird, thematisiert Regisseur Heiner Carow die schwierigen Bedingungen des beruflichen Aufstiegs von Frauen, indem er von Christines qualvoller Herauslösung aus dem sozialen Zusammenhang eines Fischerdorfes an der Ostsee erzählt. Für die Lebenssituation der jungen Hauptfigur, die etwas Bedeutenderes werden will als Haus- und Ehefrau, findet Carow bestechende und eindrucksvolle Bilder, die zugleich Zeugnis von der Abhängigkeit der Frau in einer traditionellen Ehe und von den Freiräumen in einer selbstbestimmten Berufsausübung geben. In beiden Filmen wird, vergleichbar mit der Inszenierung des Motivs in der Dramatik, die Erlangung der ökonomischen Unabhängigkeit durch Erwerbstätigkeit als individuelle Erfolgsgeschichte der weiblichen Protagonistinnen in Szene gesetzt. Retrospektiv wird dabei durch die Handlungsverläufe sowie die Figurenkonstruktionen die Umwälzung der ökonomischen Verhältnisse in der DDR positiv besetzt, besonders weil sie an dieser Stelle mit Veränderungen im Geschlechterverhältnis, d.h. der sozialen, ökonomischen und rechtlichen Besserstellung von Frauen einhergehen. Die Ich-Findung der weiblichen Figuren wird dabei ebenso wie in der Dramatik als in konfliktfreiem Einklang mit den gesellschaftlichen und kollektiven Interessen stehend dargestellt.

Auch in Heiner Carows sieben Jahre früher erschienenen Film BIS DASS DER TOD EUCH SCHEIDET³ findet sich – ausschließlich in der gegenwärtigen Perspektive inszeniert – eine vergleichbare Auffassung von Erwerbsarbeit als Mittel der weiblichen Emanzipation wieder. Hier wird mit Fokus auf die private Beziehungsebene davon erzählt, welche Auswirkungen ein Berufsverbot für die Frau durch den Ehemann hat und im Zuge dessen wird die Erwerbsarbeit der Frau als wichtiges emanzipatorische Moment bestärkt. Der Verlust der Arbeit und der damit verbundenen sozialen Beziehungen führt in einer fast tragödienhaften Gestaltung zur Verrohung der Protagonistin und mündet in einen Mordversuch an ihrem alkoholsüchtigen, gewalttätigen Ehemann. In Umkehrung des Arbeitsverständnisses wird die Frau durch den Verlust der Arbeit wieder zum Sklaven und anschließend zum Tier. Deutlich in den Blick gerückt wird dabei die Erosion eines tradierten Männlichkeitsverständnisses angesichts emanzipierter Frauen, die zugleich als eine Krise heterosexueller Beziehungen gefasst wird.

Alle drei genannten Gegenwartsfilme der DEFA knüpfen damit ebenfalls an Traditionslinien der sozialistischen Arbeiterinnenbewegung an, wie sie insbesondere von Clara Zetkin geprägt wurden, die die Lösung der Frauenfrage, d.h. die Befreiung der Frau aus der

³ BIS DASS DER TOD EUCH SCHEIDET, 1979, RE: Heiner Carow, SZ: Günther Rücker, DR: Barbara Rogall, Dieter Wolf, KA: Jürgen Brauer, MU: Peter Gotthardt, SB: Harry Leupold, KO: Horst Rosette, Renate Herrmann, SC: Evelyn Carow, PL: Erich Albrecht, AG Babelsberg, 96 min, fa, brw, DA: Katrin Saß (Sonja), Martin Seifert (Jens), Angelica Domröse (Jens' Schwester), Renate Krößner (Tilli) u.a.

„politischen und sozialen Sklaverei“, ⁴ in der Erlangung wirtschaftlicher Unabhängigkeit durch Arbeit sah.

2.2.1. „AUCH ICH HABE MEIN LEBEN.“⁵

Die Emanzipation der Frau in der filmischen Retrospektive

1972 erscheint der Film DER DRITTE in der Regie von Egon Günther, gedreht nach einem Drehbuch von Günther Rücker, das wiederum auf einer Erzählung von Eberhard Panitz basierte. Margit Fließer, Protagonistin des Films, arbeitet als Programmiererin in der chemischen Industrie. Sie ist Anfang 30, allein erziehende Mutter von zwei Töchtern von zwei verschiedenen Männern und nach zwei gescheiterten Beziehungen nun auf der Suche nach dem dritten Mann, wie schon der Titel des Films nahe legt. Günther entwirft die Lebensgeschichte der Margit Fließer auf zwei erzählerischen Ebenen. In der Gegenwart schildert er das berufliche und private Leben Margits und ihre Eroberung des Kollegen Hrdlitschka. Die verschiedenen biografischen Lebensstationen Margits werden wiederum in Rückblenden erzählt, die mit dem Tod der Mutter beginnen, ihre Zeit im Diakonissenheim porträtieren und ihre Rückkehr ins weltliche Leben sowie daran anschließend ihre Beziehungen zu den ersten beiden Männern beschreiben. Auf ästhetisch spannende Weise entwickelte Günther in DER DRITTE seinen dokumentarischen Stil weiter, den er in diesem Film jedoch mit visuellen und musikalischen Stilisierungen verknüpfte, ⁶ mit denen es ihm gelang, im Gegensatz zur Dialogzentriertheit vieler damaliger Gegenwartsfilmen der DEFA, eine dichte atmosphärische Stimmung zu erzeugen.

Um die Zulassung des Films DER DRITTE gab es viele Auseinandersetzungen, insbesondere die Kulturabteilung des ZKs meldete Bedenken an, ob die „gesellschaftlichen Bezüge und Motive des Lebensweges und der Entscheidungen dieser Frau deutlich genug erlebbar“⁷ seien, ob Günther die geeigneten künstlerischen Mittel gewählt habe, um die Vergangenheit der Margit Fließer darzustellen, und ob nicht mit der lesbischen Liebesszene zwischen Margit und ihrer Freundin Lucie, die „Grenzen künstlerischer Gestaltungsmöglichkeiten“⁸ überschritten seien. Auch zwei Vertreterinnen des DFD kritisierten in einem Gespräch mit der Kulturabteilung des ZK, dass „der Film insgesamt in seiner Aussage entwürdigend für die Frauen unserer Republik ist“. ⁹ Kurt Hager beendete die

⁴ Zit. nach: GERHARD, UTE: Unerhört. Die Geschichte der deutschen Frauenbewegung. Unter der Mitarbeit von WISCHERMANN, ULLA, Reinbek bei Hamburg, 1990, S. 188.

⁵ SO VIELE TRÄUME, Heiner Carow, 1986.

⁶ Vgl.: RICHTER, ROLF: Egon Günther. Der Mensch ist veränderbar. In: DERS. (Hg.): DEFA-Spielfilm-Regisseure und ihre Kritiker. Berlin 1981, S. 38.

⁷ SCHITTLY, DAGMAR: Zwischen Regie und Regime. Die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen, Berlin 2002, S. 186.

⁸ SCHITTLY (2002), S. 186.

⁹ So kritisierten die Vertreterinnen des DFD die Inszenierung Margits als „mannstolle Frau“ und bezeichneten die versuchte Abtreibung und die lesbische Liebesszene als „empörend“. Darüber hinaus würde der Film sich über die „FDJ-Arbeit in den 50er Jahren äußerst lustig“ machen, und es sei die Wirkung des Films auf allein stehende Mütter zu bedenken. Zit. nach: SCHITTLY (2002), S. 186.

Diskussion um das mögliche Verbot des Films¹⁰ – noch waren mit dem Wechsel von Walter Ulbricht zu Erich Honecker dessen Worte präsent, dass es ausgehend von der festen Position des Sozialismus keine Tabus in Kunst und Literatur mehr gebe.¹¹ DER DRITTE zählt zu den einflussreichsten Gegenwartsfilmen der DEFA und „zum Zeitpunkt der Aufführung des Films hatte der Entschluss dieser Frau, sich selbst einen Mann zu suchen, jemanden nach ihrem eigen Bilde¹² zu wählen, noch beinahe den Charakter einer Sensation“, wie der Kritiker Rolf Richter schreibt.¹³

Die Menschwerdung und Emanzipation der Margit Fließner wird in dem Film DER DRITTE insbesondere in zwei Rückblenden inszeniert, die mit den Titeln „Jugend“ und „Der Erste“ eingeleitet werden. In beiden szenischen Blöcken ist der Handlungsvorgang weniger sprachlich denn durch nonverbale Interaktionen, Gestik und Kostüm vermittelt. Nach dem Tod der Mutter findet Margit Aufnahme in einem Diakonissenheim, in welchem sie zur Schwester ausgebildet wird, die hirngeschädigte Kinder pflegt. Margits Zweifel an dem zölibatären, christlichen Leben äußern sich zu Anfang nur durch kleine Gesten, wenn sie beispielsweise ihrer Freundin die Schwesternhaube abbindet und sich an der hervorstechenden Haarpracht erfreut. Günther spielt an dieser Stelle offensichtlich mit Bildern von einer religiös gezähmten Weiblichkeit, die sich auch in den erotisch aufgeladenen Blickwechseln zwischen Margit und ihrer Freundin wiederholen.



Als die Oberin der Zweifel Margits gewahr wird, schickt sie diese mit zwei anderen Schwestern zum Urlaub an die Ostsee, wo in einer Badeszene, in der sich Margit ihrer Schwesterntracht entledigen kann und vor Freude ins Meer läuft, nochmals auf die Schwesterntracht als Symbol für ein unfreies Leben zurück gegriffen wird. Auf dem Rückweg machen alle drei Schwestern Station in Berlin und besuchen die Wohnung, in der Margit mit

¹⁰ So äußerte Kurt Hager gegenüber Kulturminister Klaus Gysi, dass in den Bemerkungen der Kulturabteilung „eine gewisse Enge zum Ausdruck gekommen sei“. Zit. nach: SCHITTLY (2002), S. 187.

¹¹ Vgl.: JÄGER, MANFRED: Kultur und Politik in der DDR. 1945–1990. Edition Deutschland Archiv. Verlag Wissenschaft und Politik. Köln 1995, S. 140.

¹² Die Formulierung „nach ihrem eigen Bilde“, die Richter hier verwendet, spielt auf eine Szene an, in der Margit einen Monolog vor einem Spiegel hält. „Mein Gott, wie schwer, wie schwer das ist. Wir haben alle Rechte. Aber einfach hingehen und sagen, dich brauche ich, dich will ich haben, dieses Recht ist für uns noch nicht erobert. Na ja, wer soll es uns auch erobern, wenn nicht wir. Emanzipiert, aber keinen Mann.“ DER DRITTE, Egon Günther, 1972.

¹³ RICHTER (1981), S. 37.

ihrer Mutter früher lebte. Auch in dieser Szene wird lediglich ein kleiner visueller Verweis auf ein mögliches anderes Leben gegeben; denn als Margit die Tür zu ihrem alten Zimmer öffnet, findet sie dort eine Frau in ihrem Alter und einen Mann vor, die beide vor dem Plakat eines Drehstrommotors für ihre Ausbildung lernen. In den folgenden Szenen berührt Margit unaufhörlich ihre Haube und in diesen Handbewegungen offenbart sich ihr Wunsch, das Korsett der schwesterlichen Tracht abzulegen und damit das Leben in strenger Uniformität und sexueller Entsagung, das auf den traditionellen weiblichen Wirkungskreis der Pflege beschränkt ist, zu verlassen.

Als Margit um Entlassung bittet, wird ihr erst einmal eine halbjährige Probezeit in einem Chemiewerk gewährt. Der Wechsel in ein neues Leben wird nun zum einen als Einführung einer jungen Frau in die Naturwissenschaft inszeniert und zum anderen als indirekter Übergang in das politische Leben im Sozialismus, denn Quartier nimmt Margit bei einem alten kommunistischen Ehepaar. In den darauf folgenden Szenen im Betrieb, die einen stark dokumentarischen Charakter haben, begegnet Margit wissbegierig allem Neuen; am Ende des Tages wird sie ein erstes Buch auf das noch leere Regal in ihrem Zimmer stellen. Nach ihrer Probezeit hat Margit eine letzte Aussprache mit der Oberin. Im Gegensatz zu den vorherigen Szenen im Chemiewerk erscheint sie nun wieder in der Tracht der Schwestern, und die folgende verbale Auseinandersetzung verweist einmal mehr darauf, dass die Erwerbsarbeit im Sozialismus als emanzipatorischer Akt der Menschwerdung gedacht wurde, durch die erst die Entwicklung der Einzelnen und ihre Teilhabe am gesellschaftlichen Ganzen möglich wird

„Oberin: Nun, das halbe Jahr ist um, was möchtest du?

Margit: Alles das.

Oberin: Arbeiten, lernen, an der neuen Zeit teilhaben. Ist es nicht das, was wir dir geben? Ehrliche, nützliche Arbeit? Und weil es um den Menschen geht, hört das Lernen auch nicht auf. Siehe mal, die neue Zeit wird bald die alte sein. Aber immer wird der Mensch uns brauchen. Er wartet auf uns und das, was wir ihm geben, Hilfe, Pflege, Ruhe, Trost, und mit der letzten Kraft noch in der letzten Stunde Trost bringen. Hättest du da nicht alles das? Und die Welt, wer will sie dir denn nehmen? So schön ist sie nicht. Du brauchst mir nichts erklären. Sich entwickeln, was aus sich machen, gut, gut.“¹⁴



¹⁴ DER DRITTE, Egon Günther, 1972.

Zu den Worten der Oberin legt Margit schweigend und symbolträchtig ihre Haube ab. In der nächsten Rückblende sieht man sie nun mit offenen, langen, fliegenden Haaren und in FDJ-Bluse ausgelassen tanzen. Lauthals singt sie das Lied „Bandiera rossa“ aus dem Radio mit, ein Revolutionslied der kommunistischen Bewegung. In der deutschen Übertragung des Liedes durch Walter Dehmel lautet der Text in Auszügen:

„Im Schacht, im Werkstattsaal, wo jeder schaffe,/ die rote Fahne sei eure Waffe!/ die roten Fahnen weh'n euch voran!/ Der Zukunft reiches Glück, ihr könnt es ahnen,/ Zu freien Menschen formt sie Untertanen,/ die roten Fahnen weh'n euch voran!“¹⁵

Prononciert und ohne auf das so beliebte Motiv der – durch die Agitation anderer Figuren angestoßene – Läuterung zurückzugreifen, erzählt Egon Günther hier von der gelungenen Menschwerdung der Margit Fließner, indem er zeigt, wie ihr Körper, aus der Enge des Zölibats und der Tracht befreit, sich zur Musik der neuen Zeit nahezu in einen Rausch dreht. Die Befreiung wird an dieser Stelle von Günther durch die hervorbrechende, vitale Lebhaftigkeit der weiblichen Figur in Szene gesetzt und zudem mit ihrer sexuellen Initiation verknüpft. Margits Tanz findet im Zimmer ihres Physiklehrers statt, die politische Ekstase mündet in die erste sexuelle Erfahrung Margits. Der ältere Lehrer hat jedoch für Margits politischen Enthusiasmus nur Spott übrig, und auch der Inszenierung merkt man durchaus eine ironische Distanz an. In gewissen Zügen erinnert Margit in dieser Szene an die Heiligenfiguren der DEFA-Gegenwartsfilme aus den 1960er Jahren, wie sie z.B. in den Filmen BESCHREIBUNG EINES SOMMERS, KARLA oder auch in DER GETEILTE HIMMEL zu finden sind und die im Kapitel 4 dieser Arbeit vorgestellt werden. Die Naivität und der Idealismus der weiblichen Figur ist an dieser Stelle vor allem ein Zeichen des Aufbruchs in ein neues Leben; der freie Mensch, wie er im Text von „Bandiera rossa“ beschworen wird, er realisiert sich in der Figur der Margit Fließner. Margit findet in der sozialistischen Arbeit zu sich selbst, als ganzer Mensch wird sie von den veränderten Eigentums- und Produktionsverhältnissen hervorgebracht. Doch der weiblichen Emanzipation durch Arbeit ist zugleich ein Verlust eingeschrieben. Die selbstbewusste Programmiererin hat zwei gescheiterte Ehen hinter sich. Gut Kirschen essen kann Margit eigentlich nur mit ihrer Freundin Lucie, und ihre lakonische Bemerkung nach geglückter Hochzeit mit dem Kollegen Hrdlischtka am Ende des Films: „Na ja, jetzt müssen wir mal sehen, nich Lucie“, ¹⁶ lässt ein Happy End durchaus als fraglich erscheinen.

Nach sieben Jahren Regiepause erscheint 1986 Heiner Carows neuer Spielfilm SO VIELE TRÄUME, nachdem zuvor die Realisierung der Filme SIMPLICISSIMUS und PAUL PANKE verhindert worden war.¹⁷ In SO VIELE TRÄUME resümiert Carow die individuellen und

¹⁵ <http://viadrina.euv-frankfurt-o.de/~juso-hsg/lieder/bandiera/bandiera.htm>, 9.7.2008.

¹⁶ DER DRITTE, Egon Günther, 1972.

¹⁷ Vgl.: SCHIEBER, ELKE: Anfang vom Ende oder Kontinuität des Argwohns. 1980-1989; SCHENK, RALF (Red.), FILMMUSEUM POTSDAM (Hg.): Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946-1992. Berlin 1994, S. 315; POSS, INGRID; WARNECKE, PETER (Hg.): Spur der Filme. Zeitzeugen der DEFA. Berlin 2006, S. 390 ff., S. 411.

kollektiven Wünsche und Ideale, die sich mit 35 Jahren Sozialismus in der DDR verknüpfen, und greift im Zuge dessen das Motiv der Menschwerdung in der sozialistischen Arbeit anhand der Lebensgeschichte der Chefhebamme Christine auf. Christine trifft auf der Rückreise im Zug, nachdem sie für herausragende Arbeitsleistungen ausgezeichnet wurde, ihre mittlerweile erwachsene Tochter aus erster Ehe wieder. Die Begegnung wird zum Anlass für beide Figuren, Bilanz zu ziehen, es werden individuelle Verantwortung und Schuld miteinander konfrontiert. Dem beruflichen Erfolg der Hebamme Christine, ihrer weiblichen Emanzipation stehen wie in DER DRITTE zwei gescheiterte Ehen gegenüber und, was viel schwerer wiegt, die unglückliche Kindheit und Jugend ihrer Tochter Claudia, die sie als Kleinkind bei ihrem ersten Ehemann zurückgelassen hat.

Der Generaldirektor der DEFA, Hans Dieter Mäde, begleitete die Entstehung des Films mit großer Skepsis, doch nach den Missern um die Stoffe SIMPLICISSIMUS und PAUL PANKE entschlossen sich die zuständigen kulturpolitischen Instanzen, zu denen das ZK der SED, der Leiter der HV Film sowie der Minister für Kultur gehörten, die Auseinandersetzungen um den Film zu entschärfen. In einem Brief an Carow konstatiert Mäde jedoch, dass die Verluste, die in dem Film thematisiert werden, zu groß seien, und erinnert Carow:

„Wer, wenn nicht Sie, könnte uns was von der Weite des Begriffs vermitteln, von der Liebe zum Partner, über die zum Kind, die zu Freunden, zur Arbeit, hin zu unserem Land, zur ‚Sache‘?!“¹⁸

In der erzählerischen Strategie durchaus vergleichbar mit DER DRITTE, zeigt SO VIELE TRÄUME mittels Rückblenden und Traumsequenzen den Werdegang seiner Hauptprotagonistin Christine, die ebenso wie Margit als junge Frau von den Prinzipien des neuen Staates DDR begeistert ist, weil diese ihr persönliche und emanzipatorische Freiheiten eröffnen.

„Christine: Ich bleib immer frei. Wir sind die neue Zeit.

Mutter: Was die euch für einen Kohl beibringen. Frau bleibt Frau, Gott sei Dank.“¹⁹

Selbst als Christine schwanger wird – das Ergebnis ihrer ersten Nacht im Tanzsaal und die tragische Wiederholung des Schicksals ihrer Mutter – weigert sie sich anfänglich, deswegen zu heiraten.

„Christine: Heute ist eine neue Zeit, in der wegen so was nicht mehr geheiratet werden muss. [...] Ihr wisst doch genau, dass ich mal was ganz Wichtiges werde. Wie Albert Schweitzer mindestens. Und das ich dann nach Afrika muss oder sonst wohin. Zum Socken stopfen, da sucht euch mal rasch eine Andere. Hier gibt's doch nichts für ein Mädels wie mich.“²⁰

¹⁸ Zit. nach SCHIEBER (1994), S. 313.

¹⁹ SO VIELE TRÄUME, Heiner Carow, 1986.

²⁰ SO VIELE TRÄUME, Heiner Carow, 1986

Wie für den vorhergehenden Film DER DRITTE beschrieben, inszeniert auch Carow die Umwälzung der Produktions- und Eigentumsverhältnisse in der jungen DDR als individuelle Emanzipationschance seiner weiblichen Hauptfigur. Mit ihrer Vision von einer Berufstätigkeit, in der sie sich selbst verwirklichen und zugleich gesellschaftlich nützlich sein kann, stemmt sich Christine dabei vehement gegen die ihre traditionell zugeordnete Rolle als Ehe- und Hausfrau. An dieser Stelle wird, ebenso wie für die Dramatik durch Peggy Mädler beschrieben, als dramaturgischer Ausgangspunkt eine doppelte Abhängigkeit der Frau konstruiert. Die gewaltsame Umklammerung durch die alten patriarchalen Verhältnisse besetzt Carow dabei mit starken metaphorischen Bildern. Diese visuelle Inszenierungsweise ist seit PAUL UND PAULA zum ästhetische Merkmal der Filme von Heiner Carow geworden. In den Traumsequenzen Paulas von ihrer Binnenfischerfamilie finden sich überraschende Ähnlichkeiten zu den visuellen Motiven in SO VIELE TRÄUME, denen jedoch die hippieske Leichtigkeit ausgetrieben wurde. Hermann Herlinghaus beschrieb 1983 Carows Stil treffend:

„Die Bilder müssen in jeder Einstellung das Thema verdeutlichen, unverhüllt, direkt, auch launisch, vielfarbig, mit der Verweigerung, sich die Welt rational anzueignen; dabei auch ohne die Bedachtsamkeit und poetische Strenge, die den Gefühlen Beherrschung abverlangt. So entsteht die expressive Komposition einer Sequenz.“²¹



Besonders Christines erster Traum erzählt in einer sich der Realität verweigernden Bildsprache von der mühevollen Befreiung der Protagonistin. Die drastischen visuellen Zeichen, die dafür kreiert werden, bestärken einmal mehr die dem Motiv zugrunde liegende positive Annahme von einer Menschwerdung durch Arbeit. Am Anfang des Traums steht Christine am Rande eines rauchenden Abgrundes, die Nacktheit ummantelt von einer groben Decke. Die Hochzeit mit einem Fischer, zu der sie, mit verbundenen Augen und an beiden Armen umklammert, von beiden Eltern gezwungen wird, ist ein drohender Absturz. Die Ehe ist ein Untergang in den Fluten des Meeres, mit der sich die alten Verhältnisse wie ein einengendes Fischernetz, das von den alten Frauen des Dorfes geknüpft wird, um den Körper Christines zwingen und sie für immer gefangen halten wollen. Die Ehe ist in diesem Traum eine Zwangsveranstaltung, Sklaverei unter dem Zeichen sexueller Ausbeutung. Obszön zeigt sich der nahende Mund des Bräutigams, stöhnend bewegt dieser sich auf dem unbeteiligten Körper seiner Frau. Doch bereits im Traum gelingt es Christine zu entkommen,

²¹ HERLINGHAUS, HERMANN: Heiner Carow. Leidenschaft und Charakter. In: RICHTER (1983), S. 75.

befreit streift sie sich am Strand das Hochzeitskleid vom Leib und überlässt es dem Wind, der es davonträgt. Der Bräutigam hängt währenddessen am Strick, symbolisch getötet. Durch die drastische Inszenierung patriarchaler Eheverhältnisse wird der Weggang Christines zwangsläufig, auch wenn sie dafür ihre kleine Tochter beim Ehemann im Fischerdorf zurücklassen muss. An der Spitze eines Schiffes bricht sie symbolträchtig zu neuen Ufern auf, die Heiner Carow vor allem als eine erfüllende Berufstätigkeit inszeniert.

„Christine: Ich muss etwas werden. Ich taue nicht bloß fürs Bett. Claudia wird es hoffentlich besser bei dir haben. Zumindest fürs Erste.“²²

Doch ebenso wie in DER DRITTE ist der weiblichen Emanzipation durch Erwerbsarbeit zugleich das Scheitern von privaten Beziehungen eingeschrieben. Auch Christines zweite Ehe misslingt und am Ende des Films wird ihr jüngerer Freund Ludwig sie verlassen, um mit ihrer Tochter Claudia zu leben. Der Preis ist hier wie dort der Verlust eines geglückten privaten Lebens, dem gegenüber jedoch die volle Entfaltung der Frauenfiguren im Beruflich-Politischen steht. Eine Vereinbarkeit von Berufstätigkeit, familiärem Leben und Partnerschaft verneinen damit beide Filme und lassen dadurch auch die Dissonanzen erkennen, die sich in das Verhältnis der Geschlechter eingeschlichen haben. Den emanzipten Frauen fehlt in beiden Filmen das männliche Gegenüber – ein weibliches Gegenüber in diesem Sinne darf es im Rahmen der heterosexuellen Normierung, in der sich die DEFA-Filme durchgängig bewegten, nicht geben, obwohl die Beziehung zwischen Lucie und Margit in DER DRITTE etwas anderes nahe legen könnte. Heiner Carow geht in seinem Film SO VIELE TRÄUME sogar soweit zu behaupten, dass der Selbstverwirklichung in der Arbeit die mütterlichen Pflichten entgegenstehen.

2.2.2. „EIN MANN BRAUCHT EINE FRAU UND KIND, FÜR DIE ER SORGT.“²³

Die Krise von Männlichkeit und heterosexuellen Beziehungen angesichts weiblicher Erwerbstätigkeit



²² SO VIELE TRÄUME, Heiner Carow, 1986.

²³ BIS DASS DER TOD EUCH SCHEIDET, Heiner Carow, 1978.

Bereits in seinem sieben Jahre früher veröffentlichten Film BIS DASS DER TOD EUCH SCHEIDET aus dem Jahre 1979 inszeniert Heiner Carow ein ähnliches Verständnis von Arbeit, doch entwirft er darin nicht positiv die Menschwerdung und Emanzipation durch Arbeit, sondern vielmehr den Verlust von menschlicher Würde und Moral durch die fehlende Berufstätigkeit. Als bewusster Gegenentwurf zu seinem Publikumserfolg DIE LEGENDE VON PAUL UND PAULA²⁴ ist in diesem Film nicht mehr vom privaten Glück als Kontrapunkt zu den gesellschaftlichen und beruflichen Anforderungen die Rede, sondern vielmehr vom Beharrungsvermögen patriarchaler Vorstellungen trotz der gesellschaftspolitischen Gleichstellung der Geschlechter. Damit rückt noch deutlicher als in den bisher vorgestellten Filmen die Erosion des Geschlechterverhältnisses angesichts der Erwerbstätigkeit der Frau in den Mittelpunkt, die Heiner Carow hier vor allem als Krise von Männlichkeit inszeniert.

Der Film erzählt die Geschichte eines jungen Paares, dessen Ehe sich zusehends in eine gewaltsame, zerstörerische Beziehung verwandelt, weil der Ehemann Jens auf der Einhaltung traditioneller Geschlechterrollen und einer geschlechtsspezifischen Arbeitsteilung beharrt und seiner Frau Sonja die Erwerbstätigkeit nach der Geburt ihres Sohnes untersagt. Sonja qualifiziert sich jedoch heimlich zur Facharbeiterin weiter. Als Jens davon erfährt, beginnt er seine Frau zu schlagen und zu vergewaltigen und regelmäßig zum Alkohol zu greifen. Die gewalttätigen Auseinandersetzungen kulminieren, nachdem Jens erfährt, dass Sonja einen Schwangerschaftsabbruch hat vornehmen lassen. Nachdem er Sonja zum wiederholten Mal verprügelt, hindert sie ihn nicht, aus einer Seltersflasche zu trinken, die Säure enthält. Im Angesicht des drohenden Todes besinnen sich jedoch beide wieder auf ihre Beziehung.

Wie die meisten Filme von Heiner Carow wurde auch BIS DASS DER TOD EUCH SCHEIDET von den zuständigen Kulturbehörden bereits 1976 im Drehbuchstadium kritisiert. In endlosen Diskussionen wurden Carow und der Drehbuchautor Günther Rückert dazu gedrängt, Änderungen vorzunehmen. Die Produktion wurde zunächst nicht freigegeben und nach zahlreichen Eingriffen erst zwei Jahre später realisiert.²⁵ Günther Rückert erinnerte sich an die Vorgänge um diesen Film, und seine Äußerungen geben zugleich Zeugnis vom Umgang mit den Zensurvorgaben:

„Ich schrieb drei Szenen um, und – ich sage die Wahrheit – ich habe sie verschärft. Und Horst Pehnert hat an gehörigem Ort gesagt: Er hat umgeschrieben.“²⁶

Heiner Carow meinte zu den Auseinandersetzungen um das Drehbuch und den fertig gestellten Film, „das Schockierende war offenbar, dass wir es wagten, über eine

²⁴ DIE LEGENDE VON PAUL UND PAULA, 1973, RE: Heiner Carow, SZ: Ulrich Plenzdorf, DR: Anne Pfeuffer, KA: Jürgen Brauer, MU: Peter Gotthard, SB: Harry Leupold, KO: Barbara Braumann, SC: Evelyn Carow, PL: Erich Albrecht, KAG Berlin, 106 min, fa, brw, DA: Angelika Domröse (Paula), Wilfried Glatzleder (Paul), Heidemarie Wenzel (die Schöne), Hans Hardt-Hardtloff (Schießbudenbesitzer), Fred Delamare (Reifensaft) u.a.

²⁵ SCHITTLY (2002), S. 189.

²⁶ POSS; WARNECKE (2006), S. 334, Horst Pehnert war zum diesem Zeitpunkt Leiter der HV Film.

unglückliche Ehe und Alkoholismus zu erzählen“,²⁷ und in diesem Sinne markiert BIS DASS DER TOD EUCH SCHEIDET auch eine ästhetische Zäsur im bisherigen Schaffen aller DEFA-FilmregisseurInnen. Nicht nur Heiner Carow, sondern auch Herrmann Zschoche, Erwin Stranka, Konrad Wolf und Evelyn Schmidt beginnen ab dem Ende der 70er Jahre Geschichten mit weiblichen Figuren aus dem proletarischen Milieu zu entwerfen und damit bisher tabuisierte Lebens- und Arbeitsbedingungen ins Bild zu rücken,²⁸ auf die insbesondere im Kapitel 6, das sich mit der Inszenierung entfremdeter Arbeit beschäftigt, eingegangen wird.

Die dramatische Konfliktgestaltung in dem Film BIS DASS DER TOD EUCH SCHEIDET lenkt den bisherigen Fokus des Kapitels auf einen interessanten Aspekt, den Katrin Rohnstock in der polemischen Frage „Was hat der Sozialismus aus den Männern gemacht?“²⁹ eingefangen hat. BIS DASS DER TOD EUCH SCHEIDET spitzt die Inszenierung von Dissonanzen im Geschlechterverhältnis, die bereits in DER DRITTE und SO VIELE TRÄUME enthalten sind, vehement zu. Während die beiden letztgenannten Filme die Erlangung sozialer Unabhängigkeit für Frauen durch Erwerbsarbeit in Szene setzten und im Zuge dessen auch die Auswirkungen weiblicher Emanzipation auf heterosexuelle Paarbeziehungen problematisieren und diese aus der Perspektive der Frauenfiguren als brüchig und konflikthaft beschreiben, lenkt Heiner Carow mit seinem Film BIS DASS DER TOD EUCH SCHEIDET den Blick auf eine Ehe, in der sich der Protagonist gegen den Verlust seiner Rolle als hart arbeitender männlicher Ernährer der Familie wehrt. Alle drei Filme inszenieren somit aus unterschiedlichen Perspektiven die Erosion der Ordnung der Geschlechter, die vor dem Hintergrund von weiblicher Erwerbstätigkeit, sozialer Sicherung und staatlicher Arbeitsplatzgarantie in der DDR entstand. Sie thematisieren, dass alte Kodierungen von Männlichkeit und Weiblichkeit in großen Teilen nicht mehr funktionieren.³⁰ Heiner Carow entwirft dazu in seinem Film einen Protagonisten, der trotz der zu Anfang im OFF verkündeten Gleichberechtigung der Geschlechter³¹ diese Veränderungen nicht akzeptieren will. Während für die Verkäuferin Sonja die Vereinbarkeit von Berufstätigkeit und Mutterschaft eine Selbstverständlichkeit ist und ihr nach der Geburt des Sohnes die sozialen Kontakte zu den KollegInnen fehlen, ist für Jens die Berufstätigkeit von Frauen und die damit verbundenen sozialen Beziehungen Ursache für sexuelle Untreue und hohe Scheidungsraten.

²⁷ POSS; WARNECKE (2006), S. 335. Rückert beschreibt in einem Interview, dass Ausgangspunkt des Drehbuchs ein Artikel in der Zeitung war, in dem das Schicksal eines Ehepaares geschildert wurde und die Frau ihren Mann versuchte umzubringen, nachdem dieser sie jahrelang geschlagen hatte. Das Gericht verurteilte die Frau, jedoch erreichten die Redaktion 5000 Briefe, in denen die LeserInnen schrieben, dass der Mann schuldig wäre.

²⁸ Vgl.: SABINE WULFF, Erwin Stranka, 1978; SOLO SUNNY, Konrad Wolf, 1980; BÜRGERSCHAFT FÜR EIN JAHR, Herrmann Zschoche, 1981; DAS FAHRRAD, Evelyn Schmidt, 1982.

²⁹ ROHNSTOCK, KATRIN: Der Bierbauch oder das Konstrukt „Männlichkeit“, IN: MKF, Kulturinitiative '89, Gesellschaft für demokratische Kultur e.V., Kulturwissenschaftliches Institut Berlin (Hg.), MÜHLBERG, DIETRICH; THINIUS, BERT (Red.): Differente Sexualitäten, Jg. 18, Heft 36, S. 121.

³⁰ ENGLER (2000), S. 201ff.

³¹ Vgl.: BIS DASS DER TOD EUCH SCHEIDET, Heiner Carow, 1979.

„Jens: Ausgezogen an der Kasse sitzen, Schenkel zeigen, ... bis zum Nabel, rosa Unterwäsche zeigen, soviel Fleisch wie möglich. Sag's doch, wenn's nicht so ist! Das geilt sich gegenseitig an. Das stinkt nach Schweiß und darauf warten. Und das alles für die paar Kröten!“³²

Er zwingt Sonja mit seinem Verbot zurück in den bereits von der sozialistischen Frauenbewegung kritisierten Zustand der privaten und sozialen Sklaverei, der sich zusehends verschärft, als er gewahr wird, dass sich Sonja hinter seinem Rücken heimlich weiterqualifiziert und wieder versucht zu arbeiten. Jens kompensiert die Infragestellung seines männlichen Rollenverständnisses mit der Ausübung körperlicher Gewalt und Macht. Aus dieser Perspektive inszeniert und betrachtet, geht für Sonja mit dem Verlust ihrer Berufstätigkeit auch der Verlust von Würde und Menschlichkeit einher.

³² BIS DASS DER TOD EUCH SCHEIDET, Heiner Carow, 1979.

3. Gesundung und Bestrafung durch Arbeit

3.1. „NUN MUSS SIE SICH ERST MAL AN DER BASIS BEWÄHREN.“¹

Die Inszenierung von Arbeit als Gesundheit und Bestrafung in den Spielfilmen der DEFA

Bianca Schemel

Theoretischer Ausgangspunkt dieses Kapitels sind Michel Foucaults Überlegungen zur Konstitution des modernen Strafsystems in „Überwachen und Strafen“.² Foucault beschreibt darin Arbeit als ein wesentliches Mittel zur Bestrafung und Disziplinierung devianter Subjekte und zugleich als konstitutiv für die Hervorbringung moderner Subjektivität und Individualität. Dem modernen Strafsystem ist dabei die Vorstellung von der Besserung und Erziehung des kriminellen, devianten Subjektes eingeschrieben. Damit einhergehend bildet sich ein Arbeitsverständnis heraus, das Arbeit mit der Besserung und Erziehung des Menschen verknüpft – und das weit über die Grenzen der Haftanstalten hinaus. Dieses Arbeitsverständnis kann zugleich als ein produktives Element der Disziplinargesellschaft gelten, in der Abweichung und Anomalie bestraft werden und Normalität geschaffen wird. Die Bestrafung krimineller und normabweichender Handlungen mittels Arbeit hat eine lange Tradition, die mit dem ältesten Straf-Haft-Modell, dem Arbeitshaus in Amsterdam 1596, begann.³ Auch in der DDR wurde wiederholt dieses Verständnis von Arbeit als Strafe und zugleich Reinigung aufgerufen und in verschiedene Strafpraxen umgesetzt, auf die im Folgenden detailliert eingegangen werden wird.

In der Auseinandersetzung mit der Aufbaugeneration der DDR entwirft Wolfgang Engler in seinem Buch „Die Ostdeutschen“⁴ die These, dass das Arbeitsverständnis dieser Generation besonders von der Auseinandersetzung mit Nationalsozialismus und Zweitem Weltkrieg geprägt wurde. In den Aufbauleistungen in der DDR sieht er dabei nicht nur den Wunsch zu vergessen, sondern auch das Bestreben danach, durch Arbeit physisch, psychisch und moralisch zu gesunden.⁵ Die Idee von einer Gesundheit durch Arbeit ist in diesem Zusammenhang als eine Variation des Besserungsgedanken zu verstehen, der grundlegend das moderne Strafverständnis prägt. Strafe dient in diesem Sinne zur Besserung normabweichenden Verhaltens, ist eine Form der Erziehung und kann dementsprechend auch als Heilung und Gesundheit interpretiert werden. Den Gedanken von Michel Foucault und Wolfgang Engler folgend wird Erwerbsarbeit im spezifischen Kontext der Nachkriegszeit in der DDR zur Möglichkeit, sich von der Teilhabe an den Verbrechen des Nationalsozialismus zu reinigen.

¹ LOTS WEIB, 1965, RE: Egon Günther, BU: Egon Günther, Helga Schütz, DR: Christel Gräf, KA: Otto Merz, MU: Karl-Ernst Sasse, SB: Werner Zieschang, KO: Lydia Fiege, SC: Christa Stritt, PL: Hans Mahlich, KAG Roter Kreis, 106 min, s/w, Cine, DA: Marita Böhme (Katrin Lot), Günther Simon (Richard Lot), Rolf Römer (Lehrer Hempel), Elsa Grube-Deister (Lehrerin Jungnickel) u.a.

² FOUCAULT, MICHEL: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt/Main 1994.

³ FOUCAULT (1994), S. 155.

⁴ ENGLER (2000).

⁵ Vgl. ENGLER, WOLFGANG (2000), S. 17 ff.

Zum Tragen gelangt dieses Arbeitsverständnis besonders in den Filmen *BESCHREIBUNG EINES SOMMERS*,⁶ der in Regie von Ralf Kirsten 1963 veröffentlicht wurde, und in Konrad Wolfs Film *DER GETEILTE HIMMEL*⁷ aus dem Jahr 1964. In Dramaturgie und Figurenkonstruktion beider Filme lassen sich interessante Übereinstimmungen, insbesondere in der geschlechtsspezifischen Figurenführung feststellen und darüber hinaus eine Zuspitzung und Variation von Wolfgang Englers These. *BESCHREIBUNG EINES SOMMERS* und *DER GETEILTE HIMMEL* inszenieren Arbeit nicht nur als moralische Gesundung ihrer männlichen Figuren, sondern verbinden dieses Arbeitsverständnis auch eng mit einer politischen Läuterung dieser Figuren zum Sozialismus. Dieser positiv inszenierte Läuterungsvorgang des Proletariats kann jedoch zugleich als seine Disziplinierung gelesen werden. Arbeit ist in diesen Filmen nur nachgeordnet die Ausübung einer Erwerbsarbeit, vorrangig ist sie metaphysisch überhöhtes Mittel zum Aufbau des Sozialismus. Die Erwerbsarbeit der Figuren wird dabei als Möglichkeit und Technik inszeniert, mittels derer ehemalige faschistische Täter⁸ zu Tägigen am Aufbau des Sozialismus erzogen werden können. Diese Läuterung durch Arbeit interpretieren *BESCHREIBUNG EINES SOMMERS* und *DER GETEILTE HIMMEL* zugleich als Gesundungsvorgang ihrer Figuren.

Beide Filme benutzen hierfür eine identische Konstellation hinsichtlich des Alters und des Geschlechts ihrer Figuren. Ein männlicher Hauptprotagonist im Alter von ungefähr 35 Jahren trifft auf eine mädchenhafte Frau Anfang 20, die aufgrund ihres Alters nicht Teil der TäterInnen-Generation sein kann. Den Frauenfiguren fällt in diesen Konstellationen eine spezifische dramaturgische Funktion zu: Sie geben den männlichen Protagonisten Anlass zur Gesundung. Sie werden als das schuldlose Reine und Gesunde inszeniert und verkörpern damit zugleich den Neuanfang des Staates DDR und den utopischen Entwurf vom Sozialismus.⁹

Doch die weiblichen Figuren der Filme werden auch von männlichen Nebenfiguren gestützt: dem Parteisekretär Cibulla in *BESCHREIBUNG EINES SOMMERS* und dem zum Antifaschisten umerzogenen ehemaligen Brigadier Meternagel in *DER GETEILTE HIMMEL*. Beide unterstützen in ihrer Funktion als Vertreter der SED und der Arbeiterklasse die Läuterung des Protagonisten und versinnbildlichen damit auch die reinigende Kraft der Arbeiterklasse.

⁶ *BESCHREIBUNG EINES SOMMERS*, 1963, RE: Ralf Kirsten, BU: Karl-Heinz Jacobs, Ralf Kirsten, LV: Gleichnamiger Roman von Karl-Heinz Jacobs, DR: Gudrun Rammner, KA: Hans Heinrich, MU: Wolfgang Lesser, BA: Hans Poppe, Jochen Keller, KO: Helga Scherff, SC: Christel Röhl, PL: Werner Liebscher, KAG 60, 80 min, s/w, DA: Manfred Krug (Tom Breitenrepper), Christel Bodenstein (Grit), Günter Grabbert (Schibulla) u.a.

⁷ *DER GETEILTE HIMMEL*, 1964, RE: Konrad Wolf, BU: Christa Wolf, Gerhard Wolf, Willi Brückner, Kurt Barthel, LV: Gleichnamiger Roman von Christa Wolf, DR: Willi Brückner, KA: Werner Bergmann, MU: Hans-Dieter Hosalla, BA: Alfred Hirschmeier, KO: Dorit Gründel, SC: Helga Krause, PL: Hans-Joachim Funk, KAG Heinrich Greif, 110 min, s/w, TOVI, DA: Renate Blume (Rita Seidel), Eberhard Esche (Manfred Herrfurth, Hans Hardt-Hardtloff (Rolf Meternagel, Hilmar Thate (Ernst Wendland) u.a.

⁸ In den DEFA-Filmen, die in dem Zusammenhang in dieser Arbeit besprochen werden, werden in der Regel nur männliche Täter inszeniert.

⁹ Diesem Verständnis von Arbeit wohnt gleichzeitig auch eine christliche Tradition inne und interessanterweise verknüpft sich das Motiv von der Arbeit als Reinigung und Gesundung in den Spielfilmen der DEFA mit dem Motiv der Heiligen in der sozialistischen Produktion, welches im Kapitel 4 ausgeführt wird.

Dass sich das Verständnis von der inneren, psychischen Reinigung durch Arbeit auch offen gegen politisch Missliebige in Anschlag bringen lässt, liegt auf der Hand. Als arbeitsdisziplinatorische Praxis wurde die, in einen sprachlichen Euphemismus gekleidete, „Bewährung in der Produktion“ auf politisch „abweichende“ Intellektuelle, KünstlerInnen und Parteikader angewandt, die ihre Verfehlungen mit körperlicher Arbeit sühnen sollten. Der Film *LOTS WEIB* in der Regie von Egon Günther, der 1965 in die Kinos kam, inszeniert als einziger Film der DEFA jene Praxis. Er erzählt die Geschichte der jungen Lehrerin und Trainerin Katrin Lot, die sich von ihrem Ehemann scheiden lassen will. Dieser ist Offizier der Volksmarine und verweigert aus bigotten, moralischen Gründen die Scheidung. In dieser ausweglosen Situation stiehlt Katrin Lot ein Rock und wird damit als Kriminelle nicht nur gerichtlich verurteilt, sondern auch für ihren Ehemann untragbar, der sich wegen der moralischen Labilität von ihr scheiden lässt. Der Diebstahl hat jedoch nicht nur strafrechtliche Konsequenzen, sondern wird vom Arbeitskollektiv mit der Versetzung Katrin Lots an eine Großbaustelle geahndet. Indem der Film das moderne, durch einen Selbstverwirklichungsanspruch geprägte Arbeits- und Lebensverständnis der Protagonistin mit der Disziplinierung durch körperliche Arbeit konfrontiert, thematisiert er zugleich auch einen offen zu Tage getretenen gesellschaftlichen Konflikt zwischen ReformierInnen, die eine Liberalisierung der DDR einforderten, und beharrenden, stalinistisch geprägten Kräften. Dem Aufbruch in die sozialistische Moderne, für den der Film *LOTS WEIB* exemplarisch in Figuren-, Konflikt- und Setzezeichnung steht, ist mit der Disziplinierung der Protagonistin gleichsam ein Scheitern eingeschrieben.

Die drei Filme *SABINE WULFF*¹⁰ (1978), *ALLE MEINE MÄDCHEN*¹¹ (1980) und *BÜRGSCHAFT FÜR EIN JAHR*¹² (1981) setzen in das Zentrum ihrer Geschichten Frauenfiguren, die, nachdem sie straffällig geworden sind, sich ebenfalls in der Produktion bewähren sollen, und rücken damit Außenseiterinnen wie Insassinnen von Jugendwerkhöfen, Kriminelle und sogenannte „Asoziale“ in den Mittelpunkt. Auch diese Filme inszenieren Arbeit als erzieherischen, heilenden und disziplinierenden Vorgang, nehmen dazu jedoch unterschiedliche Positionen ein. In *SABINE WULFF* wird ähnlich wie in *BESCHREIBUNG EINES SOMMERS* und *DER GETEILTE HIMMEL* die läuternde Funktion des Arbeitskollektivs und von VertreterInnen der FDJ- und Partei betont und positiv inszeniert. Die kritische, unangepasste Haltung der ehemaligen Jugendwerkhöflerin Sabine Wulff wird durch das Kollektiv gewandelt und in eine engagiertes Wirken am Arbeitsplatz

¹⁰ *SABINE WULFF*, 1978, RE: Erwin Stranka, SZ: Erwin Stranka, LV: Roman „Gesucht wird die freundliche Welt“ von Heinz Kuschel, DR: Anne Pfeuffer, KA: Peter Brand, MU: Karl-Ernst Sasse, SB: Marlene Willmann, KO: Werner Bergemann, SC: Evelyn Carow, PL: Erich Albrecht, AG Berlin, 92 min, fa, brw, DA: Karin Düwel, (Sabine Wulff), Manfred Ernst (Jimmy), Jürgen Heinrich (Atsche) u.a.

¹¹ *ALLE MEINE MÄDCHEN*, 1980, RE: Iris Gusner, SZ: Gabriele Kotte, DR: Tamara Trampe, KA: Günter Haubold, MU: Baldur Böhme, Gruppe Orion, SB: Dieter Adam, KO: Inge Kistner, SC: Renate Bade, PL: Uwe Klimek, GR Berlin, 86 min, fa, brw, DA: Andrzej Pieczynski (Ralf Päsche), Lissy Tempelhof (Meisterin), Monica Bielenstein (Ella), Madeleine Lierck (Susi), Barbara Schnitzler (Anita), Viola Schweizer (Kerstin) u.a.

¹² *BÜRGSCHAFT FÜR EIN JAHR*, 1981, RE: Hermann Zschoche, SZ: Gabriele Kotte, LV: Gleichnamiger Roman von Tine Schulze-Gerlach, DR: Tamara Trampe, KA: Günter Jaeuthe, MU: Günter Fischer, SB: Dieter Adam, KO: Anne Hoffmann, SC: Monika Schindler, PL: Dorothea Hildebrandt, GR Berlin, 93 min, fa, DA: Katrin Saß (Nina), Monika Lennartz (Irmgard Behrend), Jaeki Schwarz (Peter Müller), Heide Kipp (Frau Braun) u.a.

umgeformt. Während in den beiden Filmen aus den 1960 Jahren *BESCHREIBUNG EINES SOMMERS* und *DER GETEILTE HIMMEL* Arbeit im Zuge des Läuterungsprozesses als metaphysischen Dienst am Aufbau des Sozialismus inszeniert wurde, stilisiert SABINE WULFF die nervtötende und gesundheitsgefährdende Arbeit der Protagonistin am Band in einer Schuhfabrik als einzige Möglichkeit zur Reformierung des Sozialismus und erneuert damit ein Arbeitsverständnis, dem Reinigung und Gesundheit eingeschrieben ist.

In dem Film *ALLE MEINE MÄDCHEN* hingegen scheitert die Integration der Kriminellen durch das Arbeitskollektiv. Die auf Bewährung verurteilte Abiturientin Kerstin unterliegt in diesem Film weiterhin den Stigmatisierungen und Ausgrenzungen durch ihre Arbeitskolleginnen und verlässt nach erneuten Diebstahlsverdächtigungen ihren Arbeitsplatz am Band einer Glühlampenfabrik. Der Film greift, ebenso wie SABINE WULFF, reguläre Strafpraxen und ordnungspolitische Maßnahmen der DDR auf, wenn er die Resozialisation von Straffälligen über die Bewährung in einer Erwerbsarbeit inszeniert.¹³ Beide Filme thematisieren und kritisieren im Zuge dessen den hohen Konformitätsdruck, der auf den Figuren lastet, insofern sie ihn als Ursache für das kriminelle Verhalten der Protagonistinnen in Szene setzen.

Auch der Film *BÜRGESCHAFT FÜR EIN JAHR*, der unter der Regie von Hermann Zschoche gedreht wurde und 1981 erschien, wendet sich einer Justizpraxis in der DDR zu, indem er sich mit dem Phänomen der sogenannten Asozialität beschäftigt, welche in der DDR auf der Grundlage des Paragraphen 249 des STGB verfolgt wurde. Die Ahndung von Arbeitsverweigerung trotz Arbeitsfähigkeit war eng verknüpft mit der in der Verfassung der DDR von 1968 verankerten Pflicht zur Arbeit.¹⁴ Die juristische Verfolgung eines „asozialen Lebenswandels“ war gleichsam wie die Einweisung in den Jugendwerkhof eine ordnungspolitische Maßnahme, von der nicht nur Kriminelle, sondern vor allem Personen, die normabweichendes, oppositionelles Verhalten an den Tag legten, betroffen waren, wie z.B. politische Oppositionelle, Ausreisewillige oder Jugendliche aus bestimmten Jugendkulturen, also Hippies, Punks, Skinheads o.ä. Der Film *BÜRGESCHAFT FÜR EIN JAHR* benutzt die „Asozialität“ seiner Protagonistin Nina Kern vor allem um die bis in die privatesten und intimsten Bereiche hineinreichenden Verästelungen einer Disziplinargesellschaft kritisch zu beleuchten. Nina, der das Sorgerecht für ihre drei Kinder aufgrund ihres „asozialen“ Lebenswandels entzogen wurde, erhält im Film auf Probe und unter Kontrolle des Jugendamtes und gesellschaftlicher Bürgen das Sorgerecht für eine Tochter zurück. Ein zentraler Punkt ihrer Bewährung bildet in diesem Film die Ausübung einer Erwerbsarbeit, die in *BÜRGESCHAFT FÜR EIN JAHR* erstmalig in der Geschichte der DEFA mit disziplinatorischem Zwang, Schmutz, Eintönigkeit und Mühsal verknüpft wird. Die Gesundheit bzw. Resozialisierung der Protagonistin gelingt in *BÜRGESCHAFT FÜR EIN JAHR* nicht mehr, vielmehr steht am Ende des Normierungsprozesses eine zwar

¹³ HERBST; RANKE; WINKLER (1994), S. 1344.

¹⁴ Vgl.: MIDDENDORF, STEFAN: Recht auf Arbeit in der DDR. Von den theoretischen Grundlagen bis zu den Berufsverboten für Ausreisewillige. Berlin 2000, S. 276, 287.

angepasste, aber gebrochene Frau. Das große Versprechen der Filme aus den 1960er Jahren, die von der Läuterung einer gebrochenen Generation und der Formung des neuen Menschen mittels Arbeit erzählten, ist nun gescheitert und lässt das Individuum zerstört zurück.

3.1.1. „EINE GEBROCHENE GENERATION“.¹⁵

Die Inszenierung von Arbeit als Gesundheit

BESCHREIBUNG EINES SOMMERS, der zweite abendfüllende Spielfilm des Regisseurs Ralf Kirsten aus dem Jahr 1963, gehört zur Gruppe der sogenannten Aufbaufilme, die in ihrer Entstehung direkt auf die Impulse der Bitterfelder Konferenz von 1959 reagierten, ebenso wie Ralf Kirstens erster Spielfilm und großer Publikumserfolg AUF DER SONNENSEITE¹⁶ von 1962. BESCHREIBUNG EINES SOMMERS basiert auf dem gleichnamigen, erfolgreichen, aber umstrittenen Roman von Karl Heinz Jacobs,¹⁷ der gemeinsam mit Ralf Kirsten auch die Drehbuchvorlage erstellte. Der Film schildert vor dem Hintergrund des Aufbaus eines Chemiewerkes die Liebesgeschichte zwischen dem Ingenieur Tom Breitensprecher, einem desillusionierten Frauenhelden, und der jungen, verheirateten FDJ-Sekretärin Grit. In den Zeiten des sich langsam durchsetzenden Fernsehens in der DDR war BESCHREIBUNG EINES SOMMERS ein erfolgreicher, zeitgenössischer Film, der drei Millionen ZuschauerInnen in das Kino lockte.¹⁸ Der Erfolg des Films basierte nicht zuletzt darauf, dass in ihm Fragen der sozialistischen Moral auf unkonventionelle und kritische Weise diskutiert wurden.¹⁹

In dem Film BESCHREIBUNG EINES SOMMERS wird das Motiv von der Gesundheit durch Arbeit dergestalt inszeniert, dass die Heilung respektive Gesundheit des ehemaligen Nazis sich dadurch vollzieht, dass sein hoher Berufsethos mit dem Dienst am Sozialismus verschmolzen wird. Die Inszenierung des Motivs entfaltet sich insbesondere an der Figur des Ingenieurs Tom Breitensprecher. Schon an vielen Aufbauprojekten des neuen Staates beteiligt, kommt er zu Anfang des Films auf die Baustelle des Chemiewerkes Warta.²⁰ Ihm zugeteilt ist eine Brigade, die ausschließlich aus unqualifizierten FDJ-Mitgliedern besteht, die sich enthusiastisch und freiwillig zur Aufbauarbeit am Werk bereit erklärt haben.

¹⁵ DER GETEILTE HIMMEL, Konrad Wolf, 1964.

¹⁶ AUF DER SONNENSEITE, 1962, RE: Ralf Kirsten, BU: Heinz Kahlau, Gisela Steineckert, Ralf Kirsten, DR: Marieluise Steinhauer, KA: Hans Heinrich, MU: André Asriel, Jazz-Optimisten, BA: Alfred Tolle, KO: Elli-Charlotte Löffler, SC: Christine Röhl, PL: Alexander Lösche, Gruppe 60, 101 min, s/w, DA: Manfred Krug (Martin Holz), Marita Böhme (Otilie Zinn) u.a.

¹⁷ JACOBS, KARL HEINZ: Beschreibung eines Sommers. Leipzig 1995.

¹⁸ Vgl.: POSS; WARNECKE (2006), S. 183.

¹⁹ Joachim Mückenberger, damaliger Studioredirektor der DEFA, beschreibt in einem Interview, dass der Roman und dessen Verfilmung vom stellvertretenden Minister für Kultur, Hans Rodenberg, als parteifeindlich eingeschätzt wurde, aber Joachim Mückenberger dennoch Entscheidungsfreiheit über die Produktion gewährt wurde und der Film trotz der Einwände hergestellt werden konnte. Er wurde dann sogar anlässlich des VI. Parteitag des SED 1963 der Partei als Geschenk überreicht. Vgl.: POSS; WARNECKE (2006), S. 182.

²⁰ Der Handlungsort Warta entspricht dem Petrochemischen Werk Schwedt.

Breitensprecher, gespielt von Manfred Krug, der bereits in Ralf Kirstens Film AUF DER SONNENSEITE den Part der männlichen Hauptrolle übernommen hatte, ist ein Zyniker, der sich zwar seiner konkreten Arbeit verpflichtet fühlt, jedoch vom Aufbauenthusiasmus der FDJlerInnen nichts hält. In einem gewissen Sinne ist Breitensprecher auch die Vorlage für den unbändigen, anarchistischen Brigadier Hannes Balla in SPUR DER STEINE, und das nicht nur, weil dieser ebenfalls von Manfred Krug gespielt wurde. Ralf Kirsten beschreibt in einem Interview, warum insbesondere die Figur des Ingenieurs für ihn von Bedeutung war.

„Uns hat natürlich in Beschreibung eines Sommers dieser provokante Ton und dieses Unabhängig-sein-Können in dieser von Abhängigkeiten sehr bestimmten Zeit interessiert. Dafür steht Tom.“²¹

In BESCHREIBUNG EINES SOMMERS verweist schon der Nachname des Protagonisten Breitensprecher auf eine gewisse Allgemeingültigkeit, die dieser Figur innewohnen soll. In einer Szene, die in der örtlichen Kneipe spielt und in der die FDJ-Sekretärin Grit den Ingenieur Tom um den Eintritt in die FDJ bittet, wird die Vergangenheit des Protagonisten aufwendig und symbolträchtig inszeniert.



Während Tom als Antwort auf die Mitgliederwerbung verbittert von seinem begeisterten Mitläufertum als HJ-Junge und Soldat erzählt, breitet sich auch das Dunkle der vergangenen Zeit in der filmästhetischen Inszenierung aus. In der hell ausgeleuchteten Kneipe wird unvermittelt das Licht ausgeschaltet, die beschwingte Musik wird von Militärmusik abgelöst und die seelischen Verletzungen des Protagonisten werden nicht nur über seinen zynischen Sprachduktus verdeutlicht, sondern auch über die Narbe auf der Stirn, die von der Maske und der Lichtsetzung besonders hervorgehoben wurde.

„Tom Breitensprecher: Aber ich bin nicht zur Schule gegangen. (*Licht wird ausgeschaltet, die beschwingte Tanzmusik wird von Militärmusik abgelöst*). Wozu sollte ich denn zur Schule gehen, wenn das heilige Vaterland in Gefahr war. Ich riss einen Zettel aus dem Schulheft und schrieb drauf: Geliebter Führer, wir sind drei deutsche Hitlerjungen, die sich abgehärtet haben und die bereit sind, für das Vaterland zu sterben. Wir möchten gern zu den Panzern. Drei Jungs waren wir. So groß wie sie. So klein. Na, wozu sollten wir denn zur Schule gehen, wenn das heilige Vaterland in Gefahr war.“²²

²¹ Vgl.: POSS; WARNECKE (2006), S. 183

²² BESCHREIBUNG EINES SOMMERS, Ralf Kirsten, 1963.

Das Arbeitsverständnis Tom Breitensprechers steht im direkten Zusammenhang zu seinen biografischen Erfahrungen. Er ist nicht mehr bereit, sich und seine Arbeit in den Dienst einer kollektiven Vision bzw. Zukunft zu stellen. Im Einsatz als Ingenieur auf der Großbaustelle Warta kollidiert sein hoher Berufsethos, der auf die fachmännische Ausübung seiner Tätigkeit und deren Ergebnis gerichtet ist, mit dem Arbeitsverständnis anderer Figuren, wie z.B. der jungen FDJlerin Grit oder dem Parteisekretär Cibulla. Deren Arbeit steht in dem höheren Zusammenhang vom Aufbau des neuen Staates DDR und damit auch des Sozialismus.

„Cibulla: Für die Jungs und Mädels ist es eine Sache der Ehre hier zu arbeiten.

Tom: Für mich ist es eine Sache der Ehre meine Arbeit gut zu machen.“²³

Was hieran offensichtlich wird: der Arbeitsethos kann sich beim Aufbau eines neuen Staates und einer neuen Gesellschaftsordnung nicht mehr allein auf den Beruf beziehen, sondern bedarf einer übergeordneten Sinngebung. Diese inszeniert der Film über die FDJ-Brigade, deren begeisterter Einsatz ihre mangelnden fachlichen Kompetenzen als nebensächlich erscheinen lässt. Der politisch desillusionierte Fachmann muss zu diesem erweiterten und metaphysischen Ethos erzogen und für die Sache des Sozialismus gewonnen werden. Damit wird zugleich ein Heilungsprozess in Gang gesetzt, der die negativen biografischen Erfahrungen Toms im Nationalsozialismus in Hingabe für den neuen Staat DDR umwandelt.

In diesem Zusammenhang inszeniert der Film eine interessante geschlechtsspezifische Differenz. Während alle männlichen Figuren beim konkreten Verrichten ihrer jeweiligen Arbeit gezeigt werden, auch der Parteisekretär Cibulla, ist bis zum Ende des Films nicht deutlich, welche Arbeit die junge Grit ausübt. Ihre Figur ist ausschließlich dramaturgisches Mittel für den Gesundungs- und Erziehungsprozess des Protagonisten. Dass diesem Vorgang eine erzieherische Dimension eingeschrieben ist, stellt die Inszenierung des Films nochmals in den Kontext einer seit der Moderne bestehenden Tradition, die Strafe immer als Besserung des Devianten gedacht hat, und verdeutlicht sich im folgenden Monolog:

„Grit: Wir ändern alles. Sieh dir doch den Wald an. Kein Mensch hätte geglaubt, dass wir hier ein Werk bauen. Und da sollen wir den Herrn Tom nicht schaffen.“²⁴

Doch Grit überzeugt und heilt Tom nicht nur durch ihre agitatorischen Monologe, sondern vor allen Dingen – und darin als Verkörperung stereotyper Weiblichkeit inszeniert – durch ihre Liebe. Diese Form der Läuterung ist ein häufiges Motiv der Aufbaufilme, dezidiert wird im Kapitel 4 darauf eingegangen.

Die Wahl des Handlungsortes in *BESCHREIBUNG EINES SOMMERS* ist dabei nicht zufällig, denn mit der Großbaustelle eines Chemiewerkes sind vielfältige Verweise assoziiert, die eine antifaschistisch aufgeladene Metaphysik der Arbeit noch bestärken. So verweist der filmische Handlungsort zugleich auf die Rolle der chemischen Industrie während des

²³ *BESCHREIBUNG EINES SOMMERS*, Ralf Kirsten, 1963.

²⁴ *BESCHREIBUNG EINES SOMMERS*, Ralf Kirsten, 1963.

Nationalsozialismus und auf den Aufbau der chemischen Industrie in der DDR und den damit verknüpften kulturpolitischen Initiativen, wie dem Bitterfelder Weg.

Während des Nationalsozialismus waren insbesondere die IG Farben eng mit dem NS-Staat verflochten, der Konzern bereicherte sich durch sogenannte Arierisierungen, den Einsatz von ZwangsarbeiterInnen und die Ausbeutung von KZ-Häftlingen. Darüber hinaus stellten die IG Farben exklusiv für die Wehrmacht synthetisches Benzin her und gelangten vor allem durch die Herstellung des Giftgases Zyklon B, das zur Ermordung von Häftlingen in den KZs Auschwitz, Majdanek, Sachsenhausen, Ravensbrück, Stutthof, Mauthausen und Neuengamme eingesetzt wurde, zu schrecklicher Bekanntheit.²⁵ Im Oktober 1945 wurden die Produktionsstätten der IG Farben in der sowjetischen Besatzungszone in Form von Sowjetischen Aktiengesellschaften (SAG) unter Kontrolle der SU gestellt und zum Teil demontiert. Der Handlungsort Chemieproduktionsstätte in BESCHREIBUNG EINES SOMMERS steht in diesem Fall also zuallererst für Täterschaft, Massenvernichtung während des Nationalsozialismus sowie für die Reparationszahlungen der SBZ bzw. DDR an die SU. Darüber hinaus ist er aber auch mit dem Wiederaufbau der zerstörten chemischen Industrie verbunden, denn 1954 gelangten die Sowjetischen Aktiengesellschaften wieder in deutsche Verwaltung. 1958 wurde vom ZK der SED und der Staatlichen Plankommission eine Chemiekonferenz durchgeführt, im Zuge derer der Aufbau der chemischen Industrie in das Zentrum gerückt und ein Siebenjahrplan²⁶ verkündet wurde. Hinter der damaligen Losung „Chemie gibt Brot, Wohlstand und Schönheit“ stand die Forderung nach der Verdopplung der chemischen Produktion bis 1965 sowie nach der Entwicklung der Petrochemie und der Erzeugung von Fasern und Plasten.²⁷ Im Übrigen ein Slogan, der vor dem Hintergrund der Vergangenheit der deutschen Chemieindustrie durchaus zynisch anmutet, aber wohl einen Neuanfang suggerieren sollte. Das Stichwort Petrochemie stellt wiederum die Verbindung zu Karl-Heinz Jacobs her, dessen erfolgreicher Roman BESCHREIBUNG EINES SOMMERS als Vorlage für den gleichnamigen Film diente und auf Erfahrungen basierte, die der Autor über mehrere Monate in einer FDJ-Brigade im Petrochemiewerk Schwarze Pumpe gesammelt hatte. So wie der Roman BESCHREIBUNG EINES SOMMERS ist auch der Roman DER GETEILTE HIMMEL von Christa Wolf direktes Ergebnis der Bitterfelder Konferenz, die das Chemieprogramm mit einer staatlichen Kulturinitiative verband, im Rahmen derer viele AutorInnen durch Recherchen und Mitarbeit in den Betrieben zur „Vereinigung von Kunst und Leben, von Künstler und Volk“ bewegt werden sollten.²⁸ Auch

²⁵ Vgl.: KAMMER, HILDE; BARTSCH, ELISABETH: Lexikon Nationalsozialismus. Begriffe, Organisationen und Institutionen. Reinbek bei Hamburg 2002, S. 134 ff.

²⁶ 1959 wurde die letzten zwei Jahre des Fünfjahresplanes und der folgende Fünfjahresplan zu einem Siebenjahresplan zusammengezogen, zum einen um eine engere Kooperation mit der sowjetischen Wirtschaft zu gewährleisten, zum anderen beinhalteten die Pläne eine Erhöhung der Grundstoff- und Konsumgüterproduktion und die Anhebung der Arbeitsproduktivität auf das Niveau westlicher Staaten. Vgl.: ZIMMERMANN (1985), S. 991.

²⁷ HERBST; RANKE; WINKLER (1994), S. 159.

²⁸ Vgl.: ULBRICHT, WALTER: Fragen zur Entwicklung der sozialistischen Literatur und Kultur. Rede vor Schriftstellern, Brigaden der sozialistischen Arbeit und Kulturschaffenden in Bitterfeld am 24. April 1959. IN: ZUR SOZIALISTISCHEN KULTURREVOLUTION. Dokumente. Bd. 2. Berlin 1960, S. 455 ff.; HERBST; RANKE; WINKLER (1994), S. 121f.

auf die DEFA hatte die Bitterfelder Konferenz großen Einfluss, der sich u.a. in der Produktion einer Vielzahl von Filmen mit Gegenwartsthemen sowie in der gezielten Förderung der Zusammenarbeit von AutorInnen wie z.B. Christa Wolf und Karl-Heinz Jacobs mit RegisseurInnen der DEFA niederschlug.²⁹

DER GETEILTE HIMMEL³⁰ lässt trotz einer gleichartigen Figurenkonstellation mit ähnlich angelegten Hauptfiguren den Gesundungsprozess des Protagonisten scheitern. In der Figur des Chemikers Manfred begegnet den ZuschauerInnen wieder ein Angehöriger der Tätergeneration, den der Nationalsozialismus als gebrochenen Menschen zurückgelassen hat. Der Beruf Manfreds ist wiederum mit den bereits aufgezeigten vielfältigen Verweisen zur Chemie eng verknüpft und in einigen Szenen des Films wird die nationalsozialistische Vergangenheit dieser Industrie vor dem Horizont des geteilten Deutschlands explizit verhandelt. Ähnlich wie Tom Breitenreiter in BESCHREIBUNG EINES SOMMERS ist auch die Figur Manfred mit großem beruflichen Ehrgeiz und einem rigiden Arbeitsethos ausgestattet. Viele Szenen zeigen ihn im Privaten noch bei der Arbeit, in seinem kleinen Dachzimmer chemische Experimente durchführend. Die Gesundung durch Arbeit, die in BESCHREIBUNG EINES SOMMERS inszeniert wird, lässt Konrad Wolf für seinen Protagonisten jedoch scheitern.

„Manfred: Seht ihr nicht, was ihr braucht, sind ungebrochene Helden. Was ihr findet ist eine gebrochene Generation.“³¹

Der zynische und desillusionierte Chemiker zerbricht an der mangelnden Integrationsfähigkeit und Überzeugungskraft der neuen sozialistischen Arbeitsverhältnisse in der DDR. Das von Manfred entwickelte chemische Verfahren wird zwischen den bürokratischen Mühlen der Planwirtschaft zermahlen und mit ihnen Manfred, der in letzter Konsequenz nach Westberlin übersiedelt. Rita, seine junge Geliebte und Lehramtsstudentin, die ein Praktikum im Wagonbauwerk absolviert, erfüllt dabei zeitweise eine vergleichbare dramaturgische Funktion wie Grit in BESCHREIBUNG EINES SOMMERS, indem auch sie Arbeit mit der politischen Bekehrung und der Heilung ehemaliger Nazis verknüpft. Folgender Dialog mit Manfred ist dafür charakteristisch, in dem sie über den Konflikt um die Normerhöhungen in ihrer Brigade berichtet und dabei besonders auf ein Brigadenmitglied namens Kuhr verweist, der von allen nur der Leutnant genannt wird, womit unaufhörlich seine Vergangenheit als Wehrmachtssoldat aufgerufen wird.

²⁹ Vgl. HAAKE (2004), S. 213.

³⁰ Schon Christa Wolfs Roman DER GETEILTE HIMMEL löste bei seinem Erscheinen Kontroversen aus, weil er Figuren beinhaltet, die nicht mehr makellose Helden sind, Dogmatismus anhand der Figur von Mangold kritisiert und die Flucht des Protagonisten Manfred nicht als Ergebnis westlicher Beeinflussung, sondern von Entfremdung beschreibt. Konrad Wolfs gleichnamiger Spielfilm wurde nach seinem Erscheinen vor allem wegen seiner formalen Komposition angegriffen, die jedoch der Komplexität der Geschichte gemäß ist. Vgl. zur Kritik an Konrad Wolfs Film z.B. Rezension von SOBE, GÜNTHER, o.T., Berliner Zeitung, 29.9.1964.

³¹ DER GETEILTE HIMMEL, Konrad Wolf, 1964.

„Rita: Du meinst ein Mann wie Kuhr könnte nie anders werden?

Manfred: Bin doch kein Phantast.

Rita: Aber wofür arbeitet man dann?“³²

Nur in den Nebenfiguren setzt sich das Motiv der Gesundung durch Arbeit noch durch. Besonders der ehemalige Brigadier Meternagel steht dabei beispielhaft für den umerzogenen Faschisten, der sich vehement für die neuen Produktionsverhältnisse im Wagonbauwerk einsetzt. Die moralische Integrität von Meternagel streicht der Regisseur Konrad Wolf hervor, wenn er Meternagel als Einzigen der Brigade in der Kneipe nicht ein Wehrmachtslied mitsingen lässt. Als es um die Normerhöhung im Wagonbauwerk geht, setzt sich Meternagel gegen seine gesamten Kollegen durch und wird dafür als Nestbeschmutzer beschimpft. Der Film stilisiert dieses Verhalten in einem Dialog zum antifaschistischen und ethischen Akt mit normierender Bedeutung hoch, in dem sich die Charakteristika moderner Strafpraxis als Merkmale von Normalisierungsmacht manifestieren.

„Kollege: Bloß sein eigenes Nest bescheißen, dass ist unmöglich für einen normalen Menschen.

Meternagel: [...] Normal ist, was uns nützt. Und was unser einen zum Menschen macht.

Unnormal ist, was uns zu Arschkriechern macht. Und zu Marschierern, die wir lange genug gewesen sind.“³³

BESCHREIBUNG EINES SOMMERS und DER GETEILTE HIMMEL inszenieren Arbeit als einen Reinigungs- und Gesundungsprozess von Figuren, die von den politischen Verwerfungen des Nationalsozialismus gekennzeichnet sind. Dass sich dieses Arbeitsverständnis nicht nur auf Täter aus der NS-Zeit anwenden ließ, zeigt die politische Praxis in der DDR, die politisch Missliebige „zur Bewährung in die Produktion“ schickte.³⁴ Der Film LOTS WEIB von 1965 greift diese disziplinatorische Facette des Arbeitsverständnis als einziger Film auf.

3.1.2. „DIE GROßBAUSTELLEN DES SOZIALISMUS ALS PRIVATE STRAFKOLONIE“.³⁵

Die Inszenierung von Arbeit als Bewährung in der Produktion

Der Film LOTS WEIB, entstanden in der Regie von Egon Günther, hatte seine Premiere im kulturpolitischen Kahlschlagjahr³⁶ 1965 und blieb wie durch ein Wunder von den Verboten des 11. Plenums des ZK der SED verschont. Im Gegensatz zu den Filmen BESCHREIBUNG

³² DER GETEILTE HIMMEL, Konrad Wolf, 1964.

³³ DER GETEILTE HIMMEL, Konrad Wolf, 1964.

³⁴ Dass sich dieses aus Teilen der Gesellschaft hervorgegangene Arbeitsverständnis machtpolitisch benutzen und auch missbrauchen ließ, beweist allein schon die spätere Praxis, Funktionären, Wissenschaftlern oder Künstlern, die in irgendeiner Hinsicht gefehlt hatten, innere Reinigung durch körperliche Arbeit zu verordnen.“ ENGLER (2000), S. 28.

³⁵ LOTS WEIB, Egon Günther, 1965.

³⁶ Ich beziehe mich mit dieser Formulierung auf die Auswirkungen des 11. Plenums des ZK der SED 1965, in dessen Folge fast die gesamte DEFA-Jahresproduktion verboten wurde. Im Kapitel 4 wird weiterführend auf diesen kulturpolitischen Vorgang eingegangen. Vgl.: AGDE, GÜNTHER (Hg.): Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente. Berlin 2000

EINES SOMMERS und DER GETEILTE HIMMEL, die eine Gesundung durch Arbeit mit der Läuterung der Figuren zum Antifaschismus und Sozialismus verknüpfen, inszeniert LOTS WEIB in Set und Zeichnung der Konflikte und Figuren den Aufbruch der DDR in die sozialistische Moderne,³⁷ mit der auch eine Umwertung von Arbeit einhergeht. Das Arbeitsverständnis bekommt im Zuge dessen eine individuelle Komponente, wird um den Aspekt der Selbstverwirklichung ergänzt.

Der Film erzählt die Geschichte der Lehrerin Katrin Lot, die sich aus ihrer unbefriedigenden Ehe mit einem Offizier der Volksmarine zu befreien versucht. Doch ihr Ehemann ist aus moralischen und beruflichen Gründen nicht zu einer Scheidung bereit, da er als Offizier ein Vorbild für seine Untergebenen sein möchte, so dass Katrin Lot die Scheidung zu erzwingen sucht, indem sie einen Rock im Bekleidungsgeschäft stiehlt. Der Diebstahl hat nicht nur die Trennung durch den Ehemann zur Konsequenz, sondern führt auch zur gerichtlichen Verurteilung zu drei Monaten Bewährung und darüber hinaus zu einer strengen Bestrafung durch das Arbeitskollektiv in der Schule. Wie ein Tribunal inszeniert der Film die Lehrerkonferenz, die Katrin Lot für zwei Jahre zur Bewährung in die chemische (!) Produktion schickt. Die Gesundung der Intellektuellen, ihre Heilung vom normabweichenden Verhalten soll durch die körperliche Arbeit auf einer Großbaustelle und durch die Nähe zur Arbeiterklasse erfolgen. Doch der Regisseur Egon Günther verhehlt mit seiner Inszenierung nicht seine politische Position zu diesem Arbeitsverständnis. Was in den vorhergehenden Filmen noch als gelingender Heilungsprozess inszeniert wird, mutiert in LOTS WEIB zur Bedrohung und zur Disziplinierung. In dem Film werden zwei verschiedene Konzeptionen von Arbeit miteinander konfrontiert. Anhand der Geschichte der Protagonistin wird einerseits von einer glücksbringenden, zur Selbstverwirklichung führenden intellektuellen Erwerbstätigkeit erzählt, andererseits wird Katrins modernes Arbeits- und Beziehungsverständnis durch die körperliche Strafarbeit auf dem Bau im Sinne einer Umerziehung reglementiert. Regisseur Egon Günther kritisiert damit nicht nur die Bewährung in der Produktion als Disziplinarmaßnahme, sondern legt auch offen, dass diese Strafpraxis eine Hierarchisierung von Tätigkeiten impliziert, die mit einem tiefen Misstrauen gegenüber intellektuellen Arbeiten verbunden ist und körperliche Arbeit höher bewertet. Er verdeutlicht, dass das einer Gesellschaft entspricht, die in

„altplebejischer Tradition ‚wirkliche‘ Arbeit in Verbindung mit Mühsal, physischer Anstrengung, entbehrungsreichem Tagwerk brachte.“³⁸

Darüber hinaus korrespondiert der Topos von der Bewährung in der Produktion mit der gängigen arbeitsdisziplinarischen Strafpraxis in der DDR. So wurden beispielsweise Verfehlungen von KünstlerInnen und Intellektuellen mit der Versetzung an Arbeitsstellen

³⁷ Vgl. zur Moderne in der DDR: ENGLER (2000), S. 53 ff.

³⁸ ENGLER (2000), S. 183.

geahndet, die mit harter körperlicher Tätigkeit verbunden waren.³⁹ LOTS WEIB ist der einzige Film der DEFA, in dem diese Form der Disziplinarpraxis thematisiert und kritisch in Szene gesetzt wird.

LOTS WEIB entstand in einer kulturpolitischen Tauwetterperiode. Die Konsolidierung der DDR, besonders forciert durch den Bau der Mauer 1961, führte zu einer kurzen Phase der innenpolitischen Öffnung, die mit dem 11. Plenum des ZK der SED im Dezember 1965 ein jähes Ende fand und auf kulturpolitischer Ebene zum Verbot einer Vielzahl künstlerische Werke führte.⁴⁰ LOTS WEIB greift den Widerstreit zwischen zwei zu der damaligen Zeit virulenten gesellschaftlichen und politischen Positionen auf,⁴¹ die sich auch über ihren jeweiligen Umgang mit und das Verständnis von Arbeit erschließen lassen. Einen Aufbruch in die Moderne hat der Film den Figuren Katrin Lot und dem jungen Parteisekretär Hempel eingeschrieben: Katrin Lot in Form ihres allumfassenden Glücksanspruches im Privaten wie im Beruflichen, dem Parteisekretär in Form seines demokratischen, vorurteilsfreien, undogmatischen Verhaltens. Beide sind in ihrer Zeichnung eindeutig die Identifikationsfiguren des Films. Sie wenden sich „gegen die Pharisäer, die sich als Sozialisten ausgeben“,⁴² und zeigen „das Ringen des Menschen um Selbstverwirklichung und Selbstüberschreitung, nicht als private, sondern als soziale Fragestellung“,⁴³ wie schon zeitgenössische Kritiken anmerkten. Als Gegenspieler fungiert der Ehemann Katrin Lots, der als Offizier der Inbegriff von der Aufgabe des Individuellen für das Gemeinschaftlich-Nationale ist. Die enge Verknüpfung zwischen Privatem und Beruflichem, Individuellem und Gesellschaftlichem, die der Film in den Figuren und in seinem zentralen Konflikt vorführt, spitzt sich in der LehrerInnenkonferenz, die Katrin zur Bewährung in die Produktion schickt, auf das Markanteste zu. Katrin Lots gerichtliche Verurteilung wird für ihr Arbeitskollektiv zum Ausgangspunkt für die Strafversetzung an eine Großbaustelle. Im Zentrum der Bestrafung steht auch hier der Umerziehungsgedanke, die sogenannte Bewährung der Protagonistin durch körperliche Arbeit und die Annahme, dass sie moralisch ihrer Berufstätigkeit nicht mehr gewachsen sei. An dieser Stelle gilt der Inszenierung der Konferenz das Hauptaugenmerk, nicht nur weil sich anhand der Äußerungen der verschiedenen Figuren die Vorstellung von körperlicher Arbeit als Reinigung verdeutlichen lässt, sondern auch, weil die

³⁹ Das Biografische Handbuch der DDR führt diese Praxis der „Bewährung in der Produktion“ für verschiedene Personen auf. So wurde z.B. Friedel Lewin, die Bundessekretärin des DFD im Zusammenhang mit der sogenannten Zaisser-Herrnstadt-Affäre 1953 von ihrer Funktion abgelöst und musste anschließend im VEB Bekleidungswerk Berlin in der Produktion arbeiten. Ähnliches wird für den Intendanten des Berliner Rundfunks, Heinz Schmidt, beschrieben, der 1949 abgelöst wurde und anschließend in der Landesleitung der MTS und VEG in Mecklenburg arbeitete. Vgl.: BAUMGARTNER, GABRIELE; HEBIG, DIETER (Hg.): Biografisches Handbuch der SBZ/DDR 1945-1990, 1996/97, S. 477, 788.

⁴⁰ Vgl.: ENGLER, WOLFGANG: Strafgericht über die Moderne – Das 11. Plenum im historischen Rückblick. In: AGDE, GÜNTHER (Hg.): Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente. Berlin 2000, S. 16 ff.

⁴¹ ENGLER (2000), S. 61.

⁴² H.U.: o.T., Neue Zeit, 29.8.1965.

⁴³ LOHMANN, HANS: Neue Werke zur Zeit, Sonntag, 19.9.1965.

gewählte Form des Tribunals kennzeichnend für die damaligen Auseinandersetzungen um die Hervorbringung des neuen Menschen und die Etablierung der sozialistischen Moral ist.⁴⁴



Die Sitzordnung der Versammlung entspricht der eines Gerichtes. Am Kopfende des langen Tisches sitzt der Direktor als Richter, rechts von ihm die Kollegin Erika Jungnickel in der Rolle der Staatsanwältin und ihr gegenüber in der Verteidigerrolle der junge Parteisekretär Hempel. Auffällig ist, dass diese Rolle hier nicht, wie sonst in solchen filmischen oder literarischen Szenarien, mit einem verdienten Antifaschisten und/oder Kommunisten besetzt wurde, sondern mit einem jungen Antistalinisten. An den Längsseiten des Tisches verteilt sich die schweigende Mehrheit der KollegInnen, die stumm und ohne Meinungsäußerung das Tribunal verfolgen. Am unteren Ende des Tisches sitzt, auf derselben Seite wie Erika Jungnickel, die Hauptprotagonistin Katrin Lot, die damit vorerst nicht die Position einer Angeklagten einnimmt. Ihr gegenüber hat ein alter Lehrer Platz genommen, der ergänzend zu Erika Jungnickel ebenfalls die Rolle eines Staatsanwaltes innehat. Die Verteilung der Rollen zwischen Erika als Staatsanwältin und Katrin als „Delinquentin“ verdeutlichen sich auch in der Kleidung. Katrin trägt als Zeichen ihrer Unschuld eine weiße Bluse, Erika ein schwarzes Kostüm. Der Direktor hält sich am Anfang der Versammlung vollkommen zurück und überlässt den KollegInnen das Wort, er sitzt auf dem Sessel zu tief und verschwindet darin fast. Zu Anfang ist Katrin Lot gesprächsbereit und verhält sich, obwohl sie den Diebstahl eingesteht, nicht als Angeklagte, was durch ihre Sitzplatzwahl, die Blickwechsel mit den KollegInnen und ihre Redeansätze deutlich inszeniert wird. Sie wird jedoch durch das Verhalten ihrer KollegInnen zur Angeklagten gemacht, so bleiben die Sitzplätze neben ihr frei und mit Ausnahme des Parteisekretärs Hempel stellen alle nur rhetorische Fragen und schneiden ihr das Wort ab. Der Direktor bemächtigt sich erst des Verfahrens, als sich herausstellt, dass hier nicht nur über den Diebstahl, sondern auch über die Ehescheidung der Kollegin verhandelt wird und somit Fragen der sozialistischen Moral in das Zentrum der Lehrerkonferenz rücken. Nach den ersten inquisitorischen Minuten der Versammlung, in denen Katrin Lot mehrmals das Wort abgeschnitten wird, verweigert sie sich vollkommen der Befragung. Die Kollegin Erika Jungnickel, in der Rolle der Staatsanwältin, holt danach zum endgültigen Schlag gegen die Kollegin aus und fordert:

⁴⁴ Zu diesen Filmen gehören z.B. BESCHREIBUNG EINES SOMMERS, KARLA, SPUR DER STEINE und DER GETEILTE HIMMEL.

„Ich würde sagen, dass die Kollegin Lot erst mal aufhört zu unterrichten und für ein oder zwei Jahre in die Produktion geht. Schwarze Pumpe oder Schwedt oder so.“⁴⁵



Während ihres „Vorschlags“ wird sie nicht selber gezeigt, sondern die Kamera gleitet im Schwenk über das Kollegium, verabsolutiert damit auf der visuellen Ebene ihre Position und zeigt zugleich die Ohnmacht und Widerstandslosigkeit der KollegInnen. Der Direktor ist auch derjenige, der das abschließende Urteil über Katrin Lot spricht. Egon Günter inszeniert in der Figur des Direktors nicht nur die ordnungspolitische Funktion eines Schulleiters, sondern spielt mit seiner Figurenzeichnung auch augenzwinkernd auf den Habitus führender Parteifunktionäre der SED an. In ungeahnter und erschreckender Weise nimmt der, gerade im letzten Teil ironisch gespielte Monolog des Direktors, Formulierungen des 11. Plenums des ZK der SED im selbigen Jahr vorweg, in dem Erich Honecker den kulturpolitischen Kahlschlag gegen eine Vielzahl von Theaterstücken, Filmen und Romanen mit den Worten einleitete, „Unsere DDR ist ein sauberer Staat“⁴⁶.

„Direktor: Es ist hier die Frage gestellt worden [...], ob die Kollegin Lot nun rausfliegt oder nicht. Also davon kann doch gar keine Rede sein. Straucheln kann doch jeder. Aber nun muss sie sich erst mal an der Basis bewähren. Das möchte ich doch unbedingt für gut behalten. Wenn wir uns nicht gegenseitig erziehen, dann wird’s einfach nicht. Wir lassen niemand fallen. Wir werden der Kollegin Lot helfen, auf einer der Großbaustellen des Sozialismus festen Fuß zu fassen. Was wollen denn unsere Menschen? Sauberkeit und Ehrlichkeit. Sauberkeit, äh, das habe ich schon gesagt. All diese Dinge.“⁴⁷

Interessant ist an dieser Stelle die visuelle Inszenierung des Monologs. Während der abschließenden Worte des Direktors verlässt Erika Jungnickel ihren Platz, die in der Rolle der anklagenden Staatsanwältin für die Zuspitzung des Verfahrens gesorgt hat, und geht zum Waschbecken am anderen Ende des Raumes. Sie schminkt sich in der Großaufnahme die Lippen nach und schaut sich anschließend siegesgewiss im Spiegel an. Damit deuten die FilmemacherInnen ein Moment an, der im Reich der Maskerade liegt – in diesem

⁴⁵ LOTS WEIB, Egon Günther, 1965.

⁴⁶ HONECKER, ERICH: Bericht des Politbüros an die 11. Tagung des ZK der SED, 15.-18.12.1965, In: AGDE (2000), S. 241.

⁴⁷ LOTS WEIB, Egon Günther, 1965.

Zusammenhang verstanden als Heuchelei – und die Erika Juncknickel von der freundlichen Kollegin in die Anklägerin verwandelten.

Der von Anfang der Versammlung an bestehende Widerstreit zwischen Erika Jungnickel und dem Parteisekretär Hempel ist auf der Metaebene ein Widerstreit zwischen der dogmatischen und der liberal-modernen Fraktionen in der DDR. Günther lässt in seinem Film die DogmatikerInnen siegen, dennoch ist der Widerspruch formuliert:

„Parteisekretär Hempel: Habt ihr denn keine Angst, etwas falsch zu machen? [...] Das meiste, was in den letzten 20 Minuten gesagt wurde, ist blanker Unsinn. Katrin hat zwei Kinder. Was soll sie denn jetzt in Schwedt machen oder anderswo? Sie ist Lehrerin. Das hat sie gelernt. Warum soll sie jetzt unbedingt Beton mischen oder Draht biegen? Können denn wir uns nicht um sie kümmern, verdammt noch mal? [...] Und mir gefällt nicht, dass manche die Großbaustellen des Sozialismus als private Strafkolonie ansehen. Wohin man abschieben kann, womit man nicht fertig wird.“⁴⁸

In *LOTS WEIB* verhandelt Egon Günther zeitgenössische Konflikte um die Modernisierung und Entstalinisierung der DDR und fokussiert sie in der Inszenierung von Arbeit. Die in den Aufbaufilmen der DEFA wiederholte inszenierte harmonische Übereinstimmung zwischen Individuum und Gesellschaft, Erwerbstätigkeit und Privatleben sprengt *LOTS WEIB* auf. Damit scheinen die ersten Widersprüche in der sozialistischen Ordnung von Moral und Arbeit auf, die jedoch nicht zugunsten einer Liberalisierung aufgelöst werden, sondern zur Bestrafung mittels körperlicher Arbeit führen. Mit unverhohlenen autoritärer Geste fordern Figuren wie der Direktor oder die Kollegin Jungnickel geordnete, saubere und funktionale, sprich: stalinistische Verhältnisse ein. Die Freiräume, die eine selbstverständliche qualifizierte Berufstätigkeit und eine Arbeitsplatzgarantie geschaffen hatten, konnten in der filmischen Inszenierung nicht in einen individuellen Freiraum münden. Der Film *LOTS WEIB* positioniert sich mittels seiner positiven Figurenzeichnung für eine politische Öffnung, obwohl dem filmischen Ende die Vergeblichkeit dieser Position eingeschrieben ist. Der Sieg der DogmatikerInnen und die damit einhergehende Strafversetzung der Lehrerin auf eine Großbaustelle des Sozialismus schließt den inhaltlichen Bogen zu den Filmen *BESCHREIBUNG EINES SOMMERS* und *DER GETEILTE HIMMEL*. Die innere Reinigung durch Arbeit nimmt in *LOTS WEIB* ausgefeilte Züge des Zwangs und der Disziplinierung an und verweist damit auf die Fortsetzung einer langen kulturgeschichtlichen Tradition, in der Arbeit zur Bestrafung und Disziplinierung devianter Subjekte dient.⁴⁹

⁴⁸ *LOTS WEIB*, Egon Günther, 1965.

⁴⁹ Vgl.: FOUCAULT (1994), S. 155 ff.

3.1.3. „MIT SO EINEM ASSI MUSS MAN ZUSAMMEN ARBEITEN.“⁵⁰

Die Inszenierung von Arbeit als Disziplinierung und Umerziehung der Delinquenten

Der Film SABINE WULFF von 1978 in der Regie von Erwin Stranka ist einer von drei Filmen der DEFA, der seiner gleichnamigen Protagonistin eine Vergangenheit in einem Jugendwerkhof einschreibt⁵¹ und die restriktive juristische Handhabe gegen jugendliche „Schwererziehbare und StraftäterInnen“ in der DDR in Andeutungen inszeniert. Erwerbsarbeit wird in diesem Film sehr deutlich in ihrer disziplinierenden Funktion gezeigt, aber dennoch positiv besetzt: mit der Zuweisung einer Arbeitsstelle als ungelernte Näherin in einer Schuhfabrik, der Integration in ein Arbeitskollektiv, einem geregelten Tagesablauf, dem ersten eigenen Lohn, wird die delinquente Sabine Wulff ihrer Läuterung zugeführt und damit von ihrer gelingenden Wiedereingliederung in die sozialistische Gesellschaft erzählt. Der sensible und positive Zugriff auf ein in der Öffentlichkeit der DDR tabuisiertes Thema wie Jugenddelinquenz war sicherlich eine der Hauptgründe, dass dieser Film mit 790.000 ZuschauerInnen einer der erfolgreichsten Filme der DEFA in den 70er Jahren wurde.⁵²

Der Film gelangt gleich zu Beginn ohne Umschweife zur Geschichte der Protagonistin Sabine Wulff, indem eine Off-Stimme im Ton offizieller Verlautbarungen von den Gründen erzählt, die zur Einweisung in den Jugendwerkhof führten:

„Bruch mit dem Elternhaus, danach ständige Streunerei und Diebstahl. Im Heim entwickelte sie sich gut. Sie wurde FDJ-Sekretär ihrer Gruppe. Als es keiner mehr erwartete, entwich sie aus dem Werkhof. Kurz danach beging sie einen Selbstmordversuch. Wurde vom Krankenhaus wieder in den Werkhof eingeliefert. Insgesamt verbrachte sie 18 Monate im Werkhof.“⁵³

In einer anschließenden, lose montierten dreiminütigen Bilderfolge in Sepia erzählt der Film von den 18 Monaten, die Sabine Wulff im Jugendwerkhof verbrachte, und inszeniert eine geglückte Umerziehung durch Arbeit in der Näherei und der Gärtnerei, die nur kurz unterbrochen wird von dem Fluchtversuch und der Verhaftung durch die Polizei und die mit der politischen und sozialen Integration durch die Wahl zur FDJ-Sekretärin abschließt. Der Selbstmordversuch der Protagonistin wird an dieser Stelle zur bezeichnenden visuellen Auslassung. Begleitet wird die Szene vom ermunternden Song der Gruppe „Brot und Salz“, die dem folgenden Handlungsverlauf das Motto an die Hand gibt:

⁵⁰ ALLE MEINE MÄDCHEN, Iris Gusner, 1980.

⁵¹ 1958 erschien EIN MÄDCHEN VON 16 1/2, in der Regie von Carl Ballhaus, dessen Protagonistin Helga ihre Eltern im Krieg verloren hat und von der Tante, die sie nun aufzieht, wegläuft. Ähnlich wie Sabine Wulff im gleichnamigen Film treibt sich Helga herum und macht sogenannte Männerbekanntschaften, die zur Einweisung in den Jugendwerkhof führen. Heiner Carows Film SO VIEL TRÄUME von 1986 lässt eine seiner zwei Protagonistinnen in einem Monolog kurz vom Werkhof berichten. 1992 erschien JAN UND JANA in der Regie von Helmut Dziuba, in dem die Geschichte von zwei Jugendlichen im Jugendwerkhof vor und während der Wende 1989 erzählt wird. Vgl.: SCHENK (1994), S. 389, 532, 508.

⁵² Übertroffen in den BesucherInnenzahlen wurde SABINE WULFF nur noch von den bekannten Indianerfilmen und DIE LEGENDE VON PAUL UND PAULA. Vgl. WISCHNEWSKI, KLAUS: Träumer und gewöhnliche Leute. 1966-1979, IN: SCHENK (1994), S. 213 ff.

⁵³ SABINE WULFF, Erwin Stranka, 1978.

„Hier ruht mein Stolz/ in dieser Erde/ die ich bebaut habe/ schönes Land/ hier brennt
mein Mut/ in dieser Flamme/ die uns das Eis bricht/ schönes Licht/ So brach ich auf
dieses Land zu bau´n/ auch für mich/ ich lernte meinen Händen trau´n/ und den Leuten
hier.“⁵⁴



Die Inszenierung eines Jugendwerkhofes war 1978 ein Novum bei der DEFA und aus diesem Grund konnte diese auch nur verharmlosend und mit dem Fokus auf die gelingende Umerziehung der Protagonistin erfolgen. Jugendwerkhöfe waren Heime der Jugendhilfe in der DDR, die dem Volksbildungsministerium unterstellt waren. 1989 existierten in der DDR 32 Jugendwerkhöfe mit einer Kapazität von etwa 4.000 Plätzen.⁵⁵ Eingewiesen wurden in die Heime, nach offizieller Sprachregelung, „schwer erziehbare und straffällig gewordene Jugendliche. Die tatsächliche Einweisungspraxis kennzeichnet die Jugendwerkhöfe als ordnungspolitisches Mittel des Staates, mit der normabweichendes Verhalten von Jugendlichen sanktioniert wurde. Unter die Adjektive „schwer erziehbar und straffällig“ wurden die Angehörigen bestimmter Jugendkulturen (Hippie, Punk, Skins etc.), Kinder ausreisewilliger oder oppositioneller Eltern, aber auch Lern- und Arbeitsunwillige subsumiert. Der Name Jugendwerkhof verweist auf das damit verbundene „pädagogische Konzept“ der Erziehung zur Arbeit durch Arbeit,⁵⁶ das mit Hilfe eines streng normierten Tagesablaufs und unter Androhung und gegebenenfalls Anwendung eines umfangreichen Strafenkatalogs mit militärischer Strenge umgesetzt wurde. Viele ehemalige InsassInnen wurden aufgrund der haftähnlichen Bedingungen traumatisiert und die juristische Anerkennung und Entschädigung erfolgt bisher nur zögerlich. Lediglich die Einweisung in den geschlossenen Jugendwerkhof Torgau gilt nach einem Urteil des Berliner Kammergerichts, durch das ehemalige InsassInnen rehabilitiert wurden, als grundsätzlich rechtsstaatswidrig.⁵⁷ Der Film SABINE WULFF übersetzt die juristischen Begriffe „schwer erziehbar und straffällig“ in zwei verschiedene, durch die Pubertät der Protagonistin geprägte Konflikte. Den anfangs erwähnten „Bruch mit dem Elternhaus“ inszeniert der Film als einen Konflikt

⁵⁴ SABINE WULFF, Erwin Stranka, 1978.

⁵⁵ Vgl.: HERBST; RANKE; WINKLER (1994), S. 449f.; HANNEMANN, MARTIN: Heimerziehung in der DDR, IN: ENQUETE KOMMISSION: Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur in Deutschland. Ideologie, Integration und Disziplinierung. Band III. Baden Baden 1995, S. 300ff.; GEIßLER, GERT/ BLASK, FALK: Einweisung nach Torgau. Texte und Dokumente zur autoritären Jugendfürsorge in der DDR. Hg. vom Ministerium für Bildung, Jugend und Sport Brandenburg. Berlin 1997; <http://www.jugendwerkhof.info>.

⁵⁶ So hieß beispielsweise der Jugendwerkhof in Hummelshain in der Nähe von Jena „Ehre durch Arbeit“.

⁵⁷ Vgl.: <http://www.berlin.de/sen/justiz/gerichte/kg/presse/archiv/20041229.23470.html>, 29.7.2008.

zwischen der Protagonistin und ihrem Vater, der Sabine zu einem angepassten Verhalten in der Schule zwingen will.

„Vater: Wenn ich zehnmal den Lehrer für einen Karrieristen halte, bin ich doch so klug, dass ich weiß, dass meine Zukunft in seiner Hand liegt. Also richte ich mich danach, na. Das ist doch eine Frage der Taktik. Denn ich habe Ziele, die ich sonst nicht erreichen kann. Mensch, könnte ich dich endlich mal zu einer Äußerung bringen!
Sabine: Scheiße, Scheiße würdest du nehmen für mich!“⁵⁸

Eine unglückliche Liebesgeschichte mit Jimmy, einem Aussteiger und Hippie, der sich mit Gelegenheitsarbeiten durchschlägt, ist der Grund für die genannte „ständige Streunerei“.

Der Regisseur Erwin Stranka schafft, trotz der gesellschaftlichen Stigmatisierung von InsassInnen der Jugendwerkhöfe, mit der Protagonistin Sabine Wulff eine positive Identifikationsfigur. Sabine Wulff begegnet den ZuschauerInnen als eine junge selbstbewusste Frauenfigur, die sich gegen angepasstes Verhalten, die Spießigkeit und kleinbürgerliche Enge der DDR wehrt. Mittels der gelingenden Reintegration der Hauptfigur versuchte Stranka, Kritik an den bestehenden Verhältnissen in der DDR zu üben. Er erzählt nicht vom Brechen der widerspenstigen und kritischen Haltung Sabine Wulffs, sondern von deren Platzierung an „gesellschaftlich notwendige“ Orte, und das ist – nicht nur im Film – vor allem die Fabrik. Mit dieser Erzählstrategie gelingt es ihm, tabuisierte Einweisungsgründe sowie die bestehende Disziplinierungspraxis in den Werkhöfen zu thematisieren und vor allem die Vorurteile gegen die InsassInnen zu unterlaufen.

Sabine Wulff wird nach ihrer Entlassung aus dem Jugendwerkhof in eine Schuhfabrik geschickt, eine damals übliche Praxis für entlassene Strafgefangene, Heimkinder und JugendwerkhöflerInnen, die als wesentlicher Bestandteil der Resozialisierung verstanden wurde.⁵⁹ Auf die Frage der Meisterin, ob sie Lust hat zu arbeiten, gibt Sabine eine Antwort, die zugleich Freiwilligkeit und Zwang beinhaltet, "Ich will arbeiten. Mich haben sie hierher geschickt."⁶⁰ Sie beginnt als ungelernte Arbeiterin in Fließbandarbeit Schuhe herzustellen. Im Zentrum steht jedoch nicht die konkrete Verrichtung der Erwerbsarbeit, obwohl diese ausführlich gezeigt werden, sondern Sabines Konflikte mit dem Arbeitskollektiv. Die kritische Haltung Sabines und ihr Widerspruchsgeist werden im Verlauf des Films von den Kolleginnen gezähmt und in die richtigen Bahnen gelenkt. An dieser Stelle folgt der Film etablierten dramaturgischen Mustern: Der gestrauchelten und umzuerziehenden Figur werden VertreterInnen von Partei und Massenorganisationen an die Seite gestellt, die wesentlich zur Läuterung der Delinquentin beitragen. So bietet die Parteisekretärin Sabine den Posten der FDJ-Sekretärin in der Abteilung an. Erst auf die Interventionen eines höheren FDJ-Funktionärs, der Sabine nicht persönlich, sondern nur aus den Kaderakten

⁵⁸ SABINE WULFF, Erwin Stranka, 1978.

⁵⁹ Vgl.: HERBST; RANKE; WINKLER (1994), S. 1344.

⁶⁰ SABINE WULFF, Erwin Stranka, 1978.

kennt, wird dieser Vorschlag zurückgenommen. Enttäuscht verlässt Sabine an diesem Tag das Werk, nachdem sie das Gespräch zufällig mitverfolgt hat.

„Sabine: Was war, bleibt haften. Es steht in der Kaderakte, welchen Wert ich habe, und es wird nichts vergessen. Sie schauen immer erst aufs Papier und dann auf mich.“⁶¹

Erwin Stranka artikuliert an dieser Stelle durchaus ambivalent seine Kritik am Bürokratismus und inszeniert die Integrationsbemühungen der Kolleginnen positiv, obwohl sie unhinterfragt die Anordnungen von übergeordneter Stelle befolgen. Zugleich nimmt er die Vorbehalte gegen einen gelingenden Disziplinierungsprozess auf und zeigt, dass dessen Bejahung zugleich Bedingung und Rechtfertigung für die Konstruktion von Arbeit als Strafe ist. Die soziale Integration durch das Arbeitskollektiv führt im Weiteren zur Identifikation Sabines mit ihrer Erwerbsarbeit und damit zum Engagement für bessere Arbeitsbedingungen. Als in der Werkhalle die Heizungen ausfallen und die Frauen trotz der Kälte weiter arbeiten müssen, geht sie kurzerhand zur Direktorin und beschwert sich. Der am Ende des Films stehende Dialog zwischen Jimmy, dem Aussteiger, und Sabine verdeutlicht die gelungene Gesundung der Protagonistin. Mittels einer Arbeitsstelle ist ihr deviantes Verhalten einer kritischen Haltung für den Sozialismus gewichen, von der sie nun auch ihren Freund Jimmy überzeugen möchte.

„Jimmy: Du mit deiner Scheißfabrik. Wenn du dir wenigstens mal was sagen ließest. Du siehst doch alles nur durch die Brille, die sie dir vorhalten. [...] Das passt doch nicht zusammen, einmal erzählst du mir die größten Schauergeschichten, und trotzdem rennst du jeden Tag hin, als wäre es das gelobte Land. Fehlt nur noch, dass du eines Tages mit einem Orden hier rein kommst. Du kannst doch nicht blind geworden sein? [...] Du brauchst eben ein bisschen Zeit, bis du kapiert, wie viel Scheiße sie jeden Tag bauen. Wie sie die Menschen seelisch verkrüppeln und zum Lügen erziehen. Wie sie Kinder aus ihnen machen, mit ihrem Wettbewerbs- und Aktivistenquatsch. Wie sie sich in die Tasche lügen mit ihrer Planerfüllung. [...]

Sabine: Mensch, wie soll man das eigentlich aushalten? Du sitzt hier in deiner Bude und spielst Abziehbild vom lieben Gott. Das ist so gemein, dich hinzusetzen und den anderen alle Schuld hinschieben und abzuwarten und alles besser zu wissen. Woher bist du eigentlich so schlau? Erzählen dir das alles deine vier Wände oder die paar Opas, die dir ein Trinkgeld hinschieben, weil du ihnen außer der Reihe die Autos wäscht? Sag doch, woher bist du so schlau, verdammt noch mal? Woher wird's denn kommen, dein Land, wo Milch und Honig fließt? Wie heißt das, der wirkliche oder der menschliche Sozialismus. Wächst der aus deiner Matratzeninsel, brütest du ihn aus? Sag's doch! Ich setz mich dazu und brüte ihn mit aus. Und wenn die anderen alles falsch machen, mir sind ihre Fehler tausendmal lieber als deine Predigten.“⁶²

Variierend zu dem in den Aufbaufilmen propagierten metaphysischen Verständnis von Arbeit, das eine konkrete Erwerbsarbeit als Reinigung vom Faschismus stilisierte und in den

⁶¹ SABINE WULFF, Erwin Stranka, 1978. Der Konflikt um die Vorurteile gegenüber einer Werkhöflerin taucht in einer weiteren Szene des Films auf. Sabine entdeckt den Normbetrug einer Kollegin und wird daraufhin von dieser bei der Meisterin denunziert.

⁶² SABINE WULFF, Erwin Stranka, 1978.

Dienst des Aufbaus eines neuen Staates stellte, wird auch in diesem Dialog Erwerbsarbeit als Möglichkeit entworfen, der sozialistischen Gesellschaft ein demokratisches Antlitz zu verleihen. Für eine grundsätzliche Kritik, wie Jimmy sie äußert, ist Sabine mit ihrer geläuterten Position nicht mehr zugänglich. Das sozialistische Kollektiv und insbesondere Partei und FDJ inszeniert der Film in diesem Zusammenhang als soziale Bindungskraft und anziehendes gesellschaftliches Zentrum, dem es gelingt, Figuren, die an den Rand geworfen wurden, wieder zu integrieren. Die Gewalt, die sich hinter diesem „Anpassungsprozess“ verbirgt, taucht dabei nur noch in Andeutungen auf. Die gesundheitlichen Belastungen und die Langeweile, die eine fordistische Arbeit am Band in der Schuhfabrik mit sich bringt, verschwinden fast vollständig hinter den sozialen Beziehungen. Das Kollektiv wird zur Heimat im Kleinen und die Disziplinierung wird zur Identifikation und Lust an der Erwerbsarbeit umgedeutet. Der grundsätzlichen Verweigerung und Kritik an dieser Disziplinargesellschaft wird ein Kämpfen für den menschlichen Sozialismus am Arbeitsplatz entgegengesetzt.

Der Film ALLE MEINE MÄDCHEN, von der Regisseurin Iris Gusner 1980 veröffentlicht, variiert das Motiv der Disziplinierung durch Erwerbsarbeit. In diesem Film scheitert die Integration einer devianten Figur durch das Kollektiv und damit auch die Integration und Gesundung durch Erwerbsarbeit. Der Film ist als Gruppenporträt einer Frauenbrigade im Glühlampenwerk Narva angelegt und wurde hoch gelobt von der damaligen Kritik, ob seiner realistischen und lebendigen Inszenierung.⁶³ Eine der Protagonistinnen ist die Abiturientin Kerstin, die wegen Diebstahls auf Bewährung verurteilt wurde und nun mittels einer ungelernten Beschäftigung als Bandarbeiterin in der Frauenbrigade geläutert werden soll. Diese Figurenkonstruktion verweist auf eine gängige Justizpraxis der DDR, die eine Verurteilung auf Bewährung häufig an die Verpflichtung koppelte, auch am Arbeitsplatz zu beweisen, dass man die individuellen Konsequenzen aus der Straftat gezogen hatte.⁶⁴ Ähnlich wie in SABINE WULFF gelingt auch in ALLE MEINE MÄDCHEN ein differenzierter Blick auf die Ursachen des Diebstahls. Wieder wird der herrschende Konformitätsdruck in Elternhaus und Schule als Grund für deviantes Verhalten inszeniert, jedoch die deformierenden Auswirkungen dieser gesellschaftlichen Strukturen betont.

„Kerstin: Und wie das so gekommen ist, ich weiß es auch nicht. Abends wurden die Schularbeiten durchgesehen und beschlossen, was ich am nächsten Tag anziehen soll. Ich hatte schöne Sachen, aber ich durfte nie anziehen, was ich wollte. Kinder durfte ich auch nie mit nach Hause bringen, wenn meine Eltern auf Arbeit waren. Damit nichts dreckig wird. Damit wir nicht etwa laut sind und sich die Nachbarn beschweren. Bloß nicht auffallen und nichts kaputt machen. Wenn ich schön brav war, dann wurde ich gelobt, und wenn ich eine Eins hatte, bekam ich eine Mark, aber die musste ich sparen. Ich machte alles, um gelobt zu werden. Auch in der Schule. [...] Damals fing ich schon an, ein bisschen zu schwindeln, damit die anderen mit mir zufrieden waren. Was ich

⁶³ Vgl. z.B: SYLVESTER, REGINE: o.T., Tribüne, 30.4.1980.

⁶⁴ Vgl.: HERBST; RANKE; WINKLER (1994), S. 1344.

eigentlich selbst wollte, ich bin überhaupt nicht auf die Idee gekommen, danach zu fragen. Die anderen haben mir doch sowieso gesagt, was ich machen sollte. Ja, und dann habe ich die Zigaretten und das Parfüm mitgehen lassen. Und wenn man damit erst mal anfängt. Das ist wie mit dem Schwindeln. Kurz nach dem Abi, Studienplatz hatte ich schon fest in der Tasche. Ich weiß nicht, als wäre nicht ich das gewesen.“⁶⁵

Im Gegensatz zu SABINE WULFF setzt ALLE MEINE MÄDCHEN von Beginn an das ausgrenzende Verhalten der Brigade gegenüber Kerstin in Szene. Dem Filmemacher Ralf,⁶⁶ der ein Porträt über die Brigade drehen will, verwehren die Frauen den Kontakt zu Kerstin mit dem Hinweis:

"Anita: Können sie sich sparen. Die gehört nicht zur Brigade.

Susi: Unsere Kerstin ist stumm.“ (Alle lachen.)⁶⁷

Als Nichtangehörige der Brigade bekommt Kerstin trotz der gleichen geleisteten Arbeit nur die Hälfte einer Prämie ausgezahlt. Nachdem ihr Protest dagegen nicht fruchtet, spendet sie das Prämien geld als Solidaritätsbeitrag und bringt damit alle Kolleginnen in Zugzwang, ebenfalls zu spenden. Als am nächsten Morgen die Spenden verschwunden sind, fällt der Verdacht sofort auf Kerstin.

„Susi: Diese Schlampe – und mit so einem Assi muß man zusammen arbeiten. [...]

Anzeigen würd ick die.

Anita: Markiert die Fortschrittliche! Solikonto!“⁶⁸

Enttäuscht von dem mangelnden Vertrauen und den Vorurteilen der Kolleginnen kündigt Kerstin, ohne dass sie, wie die Protagonistin in SABINE WULFF, für ihre Anerkennung kämpft und den falschen Verdacht aufklärt. Der obige Dialog verbalisiert die Stigmatisierungen, denen Straffällige ausgesetzt waren. Die Verwendung der Schimpfwörter „Schlampe“ und „Assi“ markieren deutlich die gesellschaftlichen Zuschreibungen und Ausgrenzungen.

Am darauf folgenden Tag stellt sich heraus, dass eine Kollegin das Geld lediglich in ihrem Kittel vergessen hatte. Anhand dieser Konfliktauflösung entlarvt die Regisseurin Iris Gusner das vorurteilsbehaftete Verhalten der Kolleginnen. ALLE MEINE MÄDCHEN endet mit einer ungewissen Zukunft für Kerstin und mit ihrer zaghaften Selbstermächtigung.

„Kerstin: Vorübergehend. Vorübergehend am Band. Vorübergehend kann ich bei dir wohnen. Alles vorübergehend. Ich habe gekündigt. Mit vorübergehend ist jetzt Schluss.“⁶⁹

Iris Gusner spricht dem Kollektiv, dessen Zusammenhalt in vielen Momenten des Films wesentliches Moment und Bedingung für den reibungslosen Ablauf der Bandarbeit ist, in diesem Film die soziale Integrationskraft ab. Die Inklusion und Läuterung devianter Figuren

⁶⁵ ALLE MEINE MÄDCHEN, Iris Gusner, 1980.

⁶⁶ Mit der Figur des Filmemachers Ralf reflektiert Gusner zugleich über das Filme produzieren.

⁶⁷ ALLE MEINE MÄDCHEN, Iris Gusner, 1980.

⁶⁸ ALLE MEINE MÄDCHEN, Iris Gusner, 1980.

⁶⁹ ALLE MEINE MÄDCHEN, Iris Gusner, 1980.

scheint hier nicht mehr möglich, als zu stark werden die bestehenden sozialen Ausgrenzungsmechanismen betont, mit denen Kerstin von Beginn an zum Verstummen gebracht wird. Die Gesundung von Figuren, die in den Filmen BESCHREIBUNG EINES SOMMERS, DER GETEILTE HIMMEL und LOTS WEIB durch körperliche Arbeit und in der Wiederherstellung der Verbindung zur Arbeiterklasse entworfen wurde, funktioniert im letzten Jahrzehnt der DDR als Motiv nicht mehr.

BÜRGSCHAFT FÜR EIN JAHR, gedreht unter der Regie von Herrmann Zschoche und 1981 veröffentlicht, ist der letzte von der DEFA produzierte Film, der in diesem Kapitel vorgestellt werden soll, und zugleich auch die markanteste filmische Inszenierung einer Disziplinargesellschaft. Nina Kern, Protagonistin des Films, ist aufgrund „asozialen Lebenswandels“ das Sorgerecht für ihre drei Kinder entzogen worden. Der Jugendhilfeausschuss entschließt sich, eine Tochter auf Probe wieder zu ihr zu lassen, jedoch nur mit regelmäßiger Kontrolle seitens der Fürsorge und mit der Betreuung durch zwei Bürgen. Der Film inszeniert über 93 Minuten den Normierungsprozess, den Nina Kern durchläuft, als eine bis ins kleinste Detail reichende Anpassung ihres sogenannten „asozialen Lebenswandels“ an kleinbürgerliche respektive „sozialistische“ Lebensvorstellungen – ein Leben, in dem Gardinen vor den Fenstern hängen, man pünktlich zur Arbeit erscheint, gezügelt feiert und trinkt und verheiratet ist.

BÜRGSCHAFT FÜR EIN JAHR zeigt die staatliche und gesellschaftliche Disziplinierung in vielen Bestandteilen, wenn z.B. die Bürgin Nina Kerns monatliches Gehalt in kleine Briefumschläge portioniert, die Mitarbeiterin der Fürsorge die Ordnung in ihren Schränken kontrolliert oder die Kindergartenleiterin sich beschwert, weil die Tochter nicht zu den festgesetzten Zeiten zur Toilette geht. Im Kontrast dazu setzen die FilmemacherInnen Ninas Ausbruchsversuche aus der festgezurrtten Ordnung des Lebens, ihre Lust nach Unterbrechung des täglichen Einerleis, ihre Sehnsucht nach Rausch und ihr wiederholtes Scheitern, wenn sie z.B. vergisst, für das Wochenende einzukaufen und rechtzeitig Kohlen zu bestellen, oder ihrer Tochter in einem Anflug von schlechtem Gewissen einen Puppenwagen kauft, der fast das gesamte monatliche Budget verschlingt.



Der gesamte Film ist in seiner Farbgebung durch Grau-, Braun- und Olivtöne bestimmt, die die Tristesse des Alltags der Protagonistin herausstellen. Wie in anderen zeitgenössischen

Filmen⁷⁰ dominiert auch hier die Zeichnung eines proletarischen Milieus, das durch heruntergekommene Hinterhofwohnungen, ärmliche Wohnungseinrichtungen und einfache Kleidung charakterisiert wird. Mit dieser filmischen Ästhetik liegt die Betonung deutlich auf der sozialen Exklusion von weiblichen Figuren, sie zeigt zugleich den Verlust einer gesellschaftlichen Utopie an und kritisiert bestehende gesellschaftliche Verhältnisse.

Ganz im Gegensatz zur Protagonistin in SABINE WULFF, deren kritischer und lebendiger Charakter ohne Brüche und Verbiegungen integriert wird, erzählt BÜRGSCHAFT FÜR EIN JAHR die Normierung der Nina Kern ausschließlich in seinen negativen Aspekten. Am Ende „funktioniert“ die Protagonistin den vorgegebenen Regeln, Maßnahmen, Erwartungen und Konventionen gemäß, aber sie ist ein gebrochener Mensch. Der Verlust ihrer Lebendigkeit, der Verzicht auf weitere verzweifelte Ausbrüche aus dem Alltag, also die Aufgabe ihres Selbst sind der Preis, den sie für die Anpassung zahlt. Sie ist den leisen Tod, gegen den sie sich so lange gewehrt hat, am Ende des Films gestorben.⁷¹ BÜRGSCHAFT FÜR EIN JAHR wird, trotz der aus heutiger Perspektive deutlich wahrnehmbaren Kritik, als bester DEFA-Film des Jahres ausgezeichnet. Herrmann Zschoche erinnert sich,

„sogar das ND lobt ihn: Wir gliedern nämlich auch die Asozialen ein. Dass dabei Ninas Lebensfreude draufgeht, bleibt unerwähnt. Ausgerechnet im eher liberalen ‚Sonntag‘ wird unser mieser Trick durchschaut: Eine dumpfe Kleinbürgerwelt werde um Nina aufgebaut, nur um deren Stern umso heller leuchten zu lassen. Das ist grob vereinfacht, aber nicht ganz falsch.“⁷²

Der Film wird zum Wettbewerb der Berlinale nach Westberlin gesendet und Kathrin Saß erhält dort einen Silbernen Bären als beste Darstellerin.⁷³

Erwerbsarbeit ist in BÜRGSCHAFT FÜR EIN JAHR als ein Disziplinierungsmittel unter vielen in Szene gesetzt. Mit dem Vorwurf des „asozialen Lebenswandels“ rekurriert der Film auf das in der Verfassung der DDR verankerte Recht zur Arbeit, das mit der Verfassung von 1968/1974 durch eine Pflicht zur Arbeit ergänzt wurde.⁷⁴ Diese Pflicht zur Arbeit wurde durch den Paragraphen 249 des Strafgesetzbuches der DDR zur „Beeinträchtigung der öffentlichen Ordnung und Sicherheit durch asoziales Verhalten“ näher bestimmt, mit dem Verletzungen

⁷⁰ Vgl.: SABINE WULFF; SOLO SUNNY; BIS DASS DER TOD EUCH SCHEIDET; DAS FAHRRAD.

⁷¹ Vgl.: Nina: „Ihr habt doch nur darauf gewartet. Ja, ich trinke, weil es mir schmeckt. Na und! Ich war zwei Stunden tanzen. Jeden Abend zwei Bier vorm Fernseher. Auf so einen leisen Tod scheiße ich!“ BÜRGSCHAFT FÜR EIN JAHR, Herrmann Zschoche, 1981.

⁷² ZSCHOCH, HERRMANN: Sieben Sommersprossen und andere Erinnerungen. Berlin 2002, S. 137; Das ND, Neues Deutschland, war das Zentralorgan der SED und somit bestimmend in der Bewertung von Filmen u.a.; Fred Gehler schrieb in seiner Rezension im Sonntag: „Nina Kern als Alternativfigur zu einem im Gleichmaß erstarrten Leben. Sie wird zur Inkarnation eines vitalen Lebensprinzips – anarchisch, chaotisch, aber dynamisch.“ Im Gegensatz dazu entstand „eine Galerie Bürgerfiguren der kleingestricktesten Sorte: engherzig, verklemmt, in Sätturiertheit erschläft. Tote Seelen. Irgendwo auch stets sexuell frustriert. Mit dem Hang zum Absprung ins Dunkle, Wilde (wenn es ungestraft bleibt). Es wuchern Egoismus und Intoleranz. Nina Kern hebt sich von einer solchen Welt wie ein Leuchstern ab. Normalität – das ist das abgestandene Mittelmaß.“ GEHLER, FRED: o.T., Sonntag, 11.10.1981.

⁷³ Ausschlaggebend war dafür die Stimme der amerikanischen Juryvorsitzenden, „sie hatte Ähnliches durchgemacht wie Nina“. ZSCHOCH (2002), S. 142.

⁷⁴ Vgl.: MIDDENDORF (2000), S. 276 ff.

der staatsbürgerlichen Pflicht zur Arbeit geahndet wurden.⁷⁵ Darunter fielen Verhaltensweisen wie Arbeitsverweigerung trotz Arbeitsfähigkeit, Prostitution und andere unlautere Mittel zur Beschaffung des Unterhalts. Die deswegen angeklagten Personen konnten auf Bewährung oder zu Haftstrafen von bis zu zwei Jahren verurteilt werden. Die Zahl der nach § 249 Verurteilten stieg von 4.924 Personen 1977 auf 12.795 Personen 1980 an.⁷⁶ Ebenso wie die Einweisung in den Jugendwerkhof war die Verurteilung nach § 249 StGB eine ordnungspolitische Maßnahme des Staates, die verstärkt gegen politische Oppositionelle und Ausreisewillige eingesetzt wurde.

Die Protagonistin Nina Kern wird zu Anfang des Films ganz ähnlich wie Sabine Wulff eingeführt. Die offizielle Charakterisierung durch die Jugendfürsorgerin beschreibt sie als eine Frau mit achtjähriger Schulbildung, seit drei Jahren geschieden, wiederholt von ihrem Mann geschlagen, ihre Aufsichts- und Erziehungspflichten gegenüber den drei Kindern vernachlässigend, während sie mit Männern umherzog. Darüber hinaus wird in einigen Szenen ihre Alkoholabhängigkeit inszeniert. Die zentrale Voraussetzung, dass sie zu Beginn des Films ihre Tochter Mirée zur Probe übergeben bekommt, ist ihre neue Stelle als Wäscherin bei den Verkehrsbetrieben. Hermann Zschoche inszeniert Ninas Arbeit in einer Form, die damals ein Novum in der DEFA darstellte. Zum ersten Mal wird eine eintönige, schlecht bezahlte Arbeit als solche in Szene gesetzt, dominieren Mühsal, Zwang und Disziplinierung in den Dialogen und der Bildästhetik.



Die immer gleichen Kameraeinstellungen und das von braun-grünen Farbtönen dominierte filmische Set bebildern auf das Deutlichste die sich immer wiederholenden Arbeitsabläufe Ninas beim Waschen der Bahnen. BÜRGSCHAFT FÜR EIN JAHR zeigt den ständig neuen Anpassungsprozess der Protagonistin auch in anderen, sich wiederholenden Szenen, in denen Nina vor dem Schlafengehen den Schlüssel zu ihrer Nachbarin gibt, damit diese sie am Morgen wecken kann und sie pünktlich zur Arbeit erscheinen kann. Die Rhythmisierung und strenge Durchstrukturierung des Lebens durch Erwerbsarbeit wird in diesem Film als

⁷⁵ Vgl.: MIDDENDORF (2000), S. 287.

⁷⁶ Der drastische Anstieg von Verurteilungen begründet sich nach Middendorf mit der Modifizierung des § 249 StGB-DDR 1979, bei der zum einen das Tatbestandsmerkmal „hartnäckig“ beim „Entziehen von einer geregelten Tätigkeit“ gestrichen wurde und zum anderen die Strafbarkeit unerwünschter Verhaltensweisen durch die inhaltlich unbestimmte Formulierung ergänzt wurde, „in sonstiger Weise die öffentliche Ordnung und Sicherheit durch asoziale Lebensweise beeinträchtigt“ Vgl.: MIDDENDORF (2000), S. 290.

äußerer Zwang inszeniert, in dessen Folge die Entfaltung des gesamten Individuums zugunsten seiner Disziplinierung aufgegeben wird. Der leise Tod der ungelernten Arbeiterin Nina Kern zeigt zugleich den Verlust einer Utopie an. Während die Figuren in den vorgestellten Filmen *BESCHREIBUNG EINES SOMMERS*, *DER GETEILTE HIMMEL* und *SABINE WULFF* mittels körperlicher Arbeit geläutert und für den Antifaschismus und Sozialismus gewonnen werden können, ist diese Utopie ab dem Ende der 1970er Jahre in den Filmen *ALLE MEINE MÄDCHEN* und *BÜRGERSCHAFT FÜR EIN JAHR* verloren und die Auswirkungen eines disziplinären Arbeitsverständnisses zeigen in der Figuren- und Konfliktgestaltung ihre zerstörerische Wirkung. Aus der Gesundheit und Gewinnung für den sozialistischen Staat durch die Arbeit, wie beispielhaft in *BESCHREIBUNG EINES SOMMERS* entfaltet, ist tiefe Resignation erwachsen. Die Bildung und Erziehung des neuen Menschen ist gescheitert, zerbrochene Figuren das Ergebnis des Normierungs- und Disziplinierungsprozesses.

3.2. „NIEMAND WIRD ALS ZYNIKER GEBOREN.

DAS MACHT DIE ERFAHRUNG UND WIE MAN FERTIG WIRD MIT IHR“.¹

Die Inszenierung von Arbeit als Bewährungsprobe des Individuums in Theatertexten der DDR

Peggy Mädler

In den Theatertexten der 1960er Jahre wird die sozialistische Arbeit ähnlich wie in den filmischen Szenarien als Mittel einer moralischen Gesundung von den Erfahrungen des Nationalsozialismus vorgeführt, sie ist Anstoß für den metaphysischen Reinigungsprozess einer ganzen Generation. Eine konkrete Auseinandersetzung mit individueller Verantwortung oder Schuld ist in den Gegenwartsszenarien selten zu finden, vielmehr geht es um die kollektive Bewährung und Umerziehung einer gebrochenen Generation, die über die sozialistische Arbeit zu einer neuen politischen Haltung finden soll. Obwohl die ArbeiterInnen oftmals die gleichen Tätigkeiten verrichten wie zum Zeitpunkt des Krieges, wird die politische und moralische Erhöhung der Arbeit als sozialistische Arbeit zum Ausgangspunkt einer öffentlichen Läuterung. Die sozialistische Arbeit wird dabei weniger in den Begrifflichkeiten der Lohnarbeit gedacht, sie fungiert vielmehr als ideeller und materieller Beitrag des Einzelnen zur Konstitution und zum Ausbau der neuen Gemeinschaft. Das Engagement in der sozialistischen Arbeit zeigt die Heilung des Individuums an, über eine hohe Arbeitsmoral wäscht es sich in einer Art säkularisiertem Ablasshandel rein.

Bei der Umsetzung dieses Motivs sind auch in den Theatertexten deutliche Unterschiede in der Inszenierung von Frauen- und Männerfiguren zu erkennen. Frauenfiguren werden in der Regel nicht als Täterinnen konstruiert, sie erscheinen als „geschichtslos“, als „Frau ohne Vergangenheit“.² Der Typus des jungen Mädchens, das erst nach dem Krieg geboren wurde, bestimmt die Dramatik der 60er Jahre, wenn auch nicht so dominant wie den Film, und manifestiert die Konstruktion einer natürlich „reinen“ und unbelasteten Weiblichkeit, die keiner „Umerziehung“ bedarf. Die Frauenfiguren müssen nicht gesunden oder sich von einer Schuld reinigen, vielmehr wird ihre politische „Erweckung“ durch die sozialistische Arbeit vorgeführt, die eine folgerichtige Vergesellschaftung des privaten Raums mit sich bringt. Vor dem Hintergrund dieser Konstruktion, die eine klare, stereotype Dichotomie zwischen der gesunden Frau und dem an den Erfahrungen der Vergangenheit erkrankten Mann

¹ MÜLLER, ARMIN: Sieben Wünsche. IN: Theater der Zeit 3/1974, S. 59.

² Auch in der Bundesrepublik wurde eine Täterschaft von Frauen im Nationalsozialismus erst sehr spät diskutiert. Die historische Frauenforschung hat in ihrer Auseinandersetzung mit dem Thema Ende der 70er Jahre und vor allem in den 80er Jahren Pionierarbeit in der Forschungslandschaft geleistet. In den letzten Jahren hat sich das literarische und wissenschaftliche Interesse an der Rolle von Frauen im nationalsozialistischen Regime noch verstärkt. Vgl. z.B.: SCHUBERT-LEHNHARDT, VIOLA; KORCH, SILVIA (Hg.): Frauen als Täterinnen und Mittäterinnen im Nationalsozialismus: Gestaltungsspielräume und Handlungsmöglichkeiten. Beiträge zum 5. Tag der Frauen- und Geschlechterforschung an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Halle 2006; HARVEY, ELIZABETH: Women and the Nazi East. Agents and Witnesses of Germanization. New Haven, London 2003. Vgl. auch die literarische Bearbeitung dieses Themas in: SCHLINK, BERNHARD: Der Vorleser. Zürich 1995.

voraussetzt und zugleich hervorbringt, werden die Frauenfiguren der Dramatik der 60er Jahre zum Läuterungsanlass für zumeist männliche Figuren und zur utopischen Figur des Sozialismus. Den Typus des jungen Mädchens, das im Kampf um die Arbeitsmoral zur sozialistischen Heiligen avanciert, hat Bianca Schemel am Beispiel des Films bereits analysiert und beschrieben. Darüber hinaus finden sich in den Theater texts aber auch Abweichungen zum Film, auf die hier im Folgenden gezielt eingegangen werden soll.

Eine besondere Ausnahme, nicht nur im Vergleich zum Film, sondern auch in Bezug auf das gesamte Material der DDR-Dramatik der 60er Jahre, bilden die wenigen Textbeispiele, die ältere Frauenfiguren mit Fokus auf ihre Entwicklungsgeschichte hin inszenieren und ihnen damit auch ein biografisches Erleben des Zweiten Weltkrieges zuschreiben. Diese Texte sind in der Regel als Stationendrama angelegt und dokumentieren den Entwicklungsweg der Protagonistin vom Krieg bis hin zu den Aufbaujahren des jungen sozialistischen Staates. Die Wahl einer Frauenfigur ist in diesem Kontext schon deswegen auffällig, weil in den biografischen oder mit Rückblenden operierenden Szenarien der DDR-Dramatik männliche Figuren überwiegen. Frauenfiguren werden in der Regel in der Gegenwart, mit Ausblick auf die Zukunft, verortet. Doch auch in jenen wenigen Ausnahmebeispielen, in denen die Biografie einer Frauenfigur zurückverfolgt wird, bleiben das Sinnbild der seelisch gebrochenen Generation und die Fragen nach Schuld und Verantwortung männlich konnotiert. Wenn, wie z.B. in Harald Hausers Stück BARBARA (1964) oder in Rainer Kerncls Stück SEINE KINDER (1963), die vom Krieg überschattete Vergangenheit einer Protagonistin über Rückblenden thematisiert wird, dann fällt die große Nähe zur Figur des Antifaschisten auf. Bei Kerncl wird das jüdische Mädchen Judith von einem Kommunisten gerettet und aufgezogen.³ Hauser zeigt die moralische Integrität seiner Protagonistin Barbara bereits in deren Kindheit auf; das zwölfjährige Mädchen weigert sich standhaft, einen befreundeten Widerstandskämpfer zu verraten.⁴ Auch in der Konstruktion von älteren Frauenfiguren, die während des Krieges selbst Kinder großziehen und unter sozialistischen Verhältnissen ein zweites Leben (nach der Familienphase) beginnen, wird die Behauptung einer reinen Weiblichkeit manifestiert. Der Werdegang dieser älteren Frauenfiguren folgt der dramaturgischen Logik einer Erwegungsgeschichte.

Das Drehbuch WEGE ÜBERS LAND (1968) von Helmut Sakowski, das nach der erfolgreichen Fernsehinszenierung mit Ursula Karuseit und Manfred Krug in den Hauptrollen schnell für die Bühne dramatisiert wurde,⁵ und der Theater text FRAU FLINZ von Helmut Baiert (1961) sind die bekanntesten Beispiele für diese Stationendramen der 60er

³ Der Antifaschist Karl Sorge nimmt nach dem Krieg zwei Kinder auf, das jüdische Mädchen Judith und den Nazijungen Rolf. Die geschlechtsspezifische Verteilung von Schuld und Verantwortung ist hier deutlich zu erkennen. Vgl.: KERNCL, RAINER: Seine Kinder. IN: DERS.: Stücke. Berlin 1972. S. 58-121. Die Uraufführung des Stückes fand am 7.10. 1963 am Maxim-Gorki-Theater in Berlin statt.

⁴ Vgl.: HAUSER, HARALD: Barbara. Drei Biographien in einem Vorspiel und sieben Bildern. Verlagsexemplar Henschel, Berlin 1964.

⁵ Die Fernsehinszenierung, in der Regie von Martin Eckermann, wurde 1968 erstmalig gesendet, ein Jahr später feierte bereits die Bühnensfassung am Städtischen Theater Leipzig Premiere.

Jahre. Beide Texte verhandeln die Erlebnisse und Erfahrungen einer Protagonistin während der Jahre des Krieges und zeichnen ihren Entwicklungsweg in der jungen DDR nach. Sowohl Frau Flinz als auch Gertrud aus *WEGE ÜBERS LAND* stehen schlussendlich ihrem Dorf als Genossenschaftsvorsitzende vor, ihr hohes, wenn auch spätes Engagement in der sozialistischen Arbeit wird als Bestätigung einer erfolgreichen Erweckung und Vergesellschaftung inszeniert. Ihre Vergangenheit im Krieg wird hauptsächlich über das Motiv der Mutterschaft erzählt und damit symbolisch aufgewertet bzw. gereinigt. Über diese Konstruktion werden beide Frauen nicht nur als beziehungs- und liebesfähige Personen vorgeführt, mit dem Fokus auf den privaten Handlungsraum in ihren Biografien wird auch eine Distanz zu den gesellschaftlichen Vorgängen im Nationalsozialismus, also ihre politische Zurückhaltung inszeniert. Frau Flinz bewahrt mit List und Mut ihre fünf Söhne während des Krieges vor dem staatlichen Zugriff, sie verhindert sogar deren Einberufung. Gertrud rettet ein jüdisches Mädchen vor der Deportation und gibt es als ihr Kind aus. Im Verlauf des Krieges adoptiert sie noch zwei weitere Kinder. Beide Frauenfiguren handeln nicht aus einer dezidiert politischen Haltung heraus, im Gegenteil, sie distanzieren sich als Frau und Mutter vom Staat und von der „Politik der Männer“. Ihre Entscheidungen beruhen entweder auf liebender Sorge und Mitgefühl oder es wird eine pragmatische Herangehensweise betont, die eine deutliche Trennung zwischen privater und politischer Sphäre beinhaltet.

„Frau Flinz: Hätte ich mich um die Politik gekümmert wie ihr Vater, wir wären alle verhungert.“⁶

Beide Frauenfiguren müssen sich nicht von einer konkreten Schuld reinwaschen, sondern sie sollen sich unter den neuen gesellschaftlichen Bedingungen politisch emanzipieren und für den Sozialismus gewonnen werden. Dafür wird ihnen dramaturgisch das Motiv der Mutterschaft entzogen, mit Gründung der DDR werden auch ihre Kinder erwachsen und gehen zunehmend eigene Wege. Gertrud lässt sich relativ schnell davon überzeugen, die frei werdenden mütterlichen Kapazitäten auf die LPG ihres Dorfes zu übertragen,⁷ während Frau Flinz sich jeglicher Vereinnahmung auch weiterhin trickreich zu entziehen sucht. Sie setzt den verschiedenen Politisierungsversuchen ihrer Umgebung ein hohes Widerstandspotential und sehr viel Eigensinn entgegen. Das Szenarium der Erweckung wird hier drastisch zugespitzt. Frau Flinz werden im Laufe des Stückes systematisch die wichtigsten Bezugspersonen entzogen, sie verliert ihre Söhne an den sozialistischen Staat bzw. an die Partei; am Ende muss sie das zugeteilte, private Ackerland allein bestellen. Die erzwungene Isolation löst eine physische und schließlich auch psychische Entkräftung aus. Sie erkrankt und verweigert die Nahrungsaufnahme sowie ärztliche Betreuung. Ein Besuch

⁶ BAIERL, HELMUT: Frau Flinz. IN: DERS.: Stücke. Berlin 1969, S. 60. (Im Folgenden gekennzeichnet als BAIERL 1969a.) Das Stück entstand in Zusammenarbeit mit Manfred Wekwerth, der mit Peter Palitzsch die Uraufführung am 25.4.1961 am Berliner Ensemble einrichtete.

⁷ Vgl.: SAKOWSKI, HELMUT: Wege übers Land. Dramatischer Fernsehroman. Halle. 2. Auflage 1969. S. 147-354.

des Genossen Weiler, der ihr in einem langen Monolog von den Sorgen und Anstrengungen eines politischen Funktionärs berichtet und ihr eine Broschüre von Lenin über die Kollektivierung aufs Bett legt, wird zum letzten Anstoß für die Wiedergeburt der Frau Flinz.

„Weiler: Das sage ich Ihnen auf den Kopf zu: Sie sind bloß fertig, weil Sie nicht mehr wissen, um wen Sie sich kümmern sollen. Ihre Söhne sind weg, bleiben nur Sie selber. Kommen Sie mir nicht, Sie wissen nicht aus noch ein. Menschenskind, was haben Sie für Intelligenz aufbringen müssen, daß Ihre fünf Kinder nicht verhungert sind.“⁸

Die Kranke und Totgeglaubte gesundet, sie erscheint in einem neuen Kleid und zehn Jahre jünger aussehend wieder im Dorf und gründet eine der ersten LPGs der Republik. Sie wird Vorsitzende der Genossenschaft und beginnt ein zweites, nun politisches Leben. Ihre neue Arbeit fungiert als Beweis und Ausdruck einer erfolgreichen Gesundung, die hier als politische Erweckung inszeniert wird, und integriert sie zum Lohn wieder in das soziale Umfeld. Frau Flinz muss nicht nur all ihre privaten Bezugspersonen verlieren, um geläutert zu werden, sie muss darüber auch fast sterben, um als öffentliche Person neu erschaffen werden zu können. In dieser metaphysischen Wiedergeburt wird das Individuum erfolgreich aus der privaten Sphäre herausgelöst und vergesellschaftet. Mutterschaft beinhaltet nun auch die Sorge und das Engagement für eine Gemeinschaft. Die sozialistische Arbeit fungiert bei diesen älteren Frauenfiguren damit weniger als Buße und Reinigung von einer Schuld denn als Positionierung, sie wird als folgerichtige Emanzipation inszeniert.

In den Theatertexten der 60er Jahre wird die politische Erweckung der Frauenfigur, wie auch der Heilungsprozess der Männerfiguren, noch überwiegend als erfolgreich inszeniert. Am Ende der Stücke steht das erwachte Engagement in der sozialistischen Arbeit sinnbildlich für die Überwindung von falschen politischen Überzeugungen oder für den bewussten Auszug aus der Privatsphäre. In den wenigen Gegenwartsstücken, in denen die konkrete Schuld eines Individuums verhandelt wird und eine Gesundung scheitert, wie in Rainer Kerndls Stück *SCHATTEN EINES MÄDCHENS* (1961), wird der Schuldige bzw. Uneinsichtige verstoßen bzw. flüchtet selbst in das andere Deutschland.⁹ Damit wiederholen die Texte der 60er Jahre den antifaschistischen Gründungsmythos der DDR bzw. produzieren ihn mit. Für diese Erzählung ist es entscheidend, dass die nationalsozialistische Vergangenheit der Figuren als Vereinnahmung, als seelische bzw. moralische Erkrankung oder Verirrung inszeniert wird, die das „wahre“ ethische Potential der Figuren nur verbirgt. Die sozialistische Arbeit wird als politische Bewährungsprobe konstruiert, über das Engagement für diese Arbeit zeigt das Individuum seinen Willen zur Gesundung an. Sie erscheint in diesem Zusammenhang nicht mehr als Mühsal oder Plage, sondern birgt, mit dem Motiv der Menschwerdung verknüpft, die Möglichkeit zur öffentlichen Buße in sich, über sie lässt sich Heilung, Vergebung und Vertrauen wiedererlangen. Die wenigen Zweifel an diesen

⁸ BAIERL (1969a), S. 111.

⁹ Vgl.: KERNDL, RAINER: Schatten eines Mädchens. IN: DERS.: Stücke. Berlin 1972. S.6-57. Das Stück wurde am 21.10.1961 im Maxim-Gorki-Theater Berlin uraufgeführt.

Läuterungsgeschichten der frühen 60er Jahre äußern vor allem Dramatiker wie Heiner Müller und Peter Hacks.¹⁰ Sie entwerfen Arbeiterfiguren, die sich auch unter den sozialistischen Verhältnissen beharrlich auf die Arbeit als Lohnarbeit zurückziehen und den Aspekt der materiellen Interessiertheit jeder metaphysischen Aufladung vorziehen. In dieser Dekonstruktion erscheint nicht nur die „reinigende Kraft der Arbeiterklasse“ als fragwürdig, auch die übergeordnete Sinnstiftung durch Arbeit und ihre läuternde Funktion wird hier bereits als ideelles Konstrukt parodiert bzw. kritisch reflektiert. Auffällig ist jedoch bei beiden Autoren, dass die Dekonstruktion ausschließlich an männlichen Figuren vollzogen wird, wie ein Beispiel aus Heiner Müllers Stück DER LOHNDRÜCKER (1956) zeigt:

„KARRAS: Warst du etwa nicht in der SA

ZEMKE: Geht's dich was an?

Pause.

Partei ist Partei. Alles dasselbe. Leere Versprechungen und die Kassen voll Arbeitergrotschen. Die Weltrevolution müssen wir selber machen, Karras. Es wäscht uns kein Regen ab.

KARRAS: Balke hat uns die Norm versaut. Dafür kriegt er acht Mark die Stunde und von mir einen Denkkettel, daß er nicht mehr in den Ofen paßt. Aber deine Weltrevolution kannst du allein machen, Zemke.“¹¹

3.2.1. „UNSERE KOMPROMISSE VERDERBEN DEN SINN UNSERES LEBENS.“¹²

Die Bewährung in der Produktion

Ab den 70er Jahren lässt sich in den Texten eine zunehmende Aufmerksamkeit für die Aspekte der Disziplinierung und Fremdbestimmung erkennen, die dem Verständnis von Arbeit als Möglichkeit der Reinigung bzw. Gesundung gleichzeitig innewohnen. Die staatliche Maßnahme, politisch „gestrauchelte“ Individuen zur Bewährung in die Produktion zu versetzen, wird kritisch reflektiert. Eine Umdeutung vollzieht sich auch in der kontroversen Debatte über die Umerziehung von straffälligen Jugendlichen durch eine körperliche Arbeit in der Produktion. Im Laufe der Zeit vollzieht sich eine interessante performative Überschreibung von Arbeit in der DDR-Dramatik: Wird die sozialistische Arbeit anfangs noch als Moment der Gesundung und Menschwerdung inszeniert, überwiegt zum Ende der DDR hin der Blick auf ihre deformierenden, disziplinierenden und entfremdenden Effekte.

¹⁰ Vgl. z.B. MÜLLER, HEINER: Die Korrektur (I). IN: DERS.: Die Stücke 1. Hg. von Frank Hörnigk. Frankfurt/Main 2000, S. 109-126. (Mitarbeit Inge Müller, im Folgenden zitiert als MÜLLER 2000b); HACKS, PETER: Die Sorgen und die Macht. IN: DERS.: Ausgewählte Dramen 2. Berlin, Weimar 1976, S. 85-183, und DERS.: Moritz Tassow. IN: DERS.: Ausgewählte Dramen. Berlin, Weimar 1971, S. 153-275.

¹¹ MÜLLER, HEINER: Der Lohnprücker. IN: DERS.: Die Stücke 1. Hg. von Frank Hörnigk. Frankfurt/Main 2000, S. 55. (Mitarbeit Inge Müller, im Folgenden zitiert als MÜLLER 2000a).

¹² KERNDL, RAINER: Nacht mit Kompromissen. IN: Theater der Zeit 11/1973, S. 55. Die Uraufführung des Stücks fand erst am 23.5.1976 in Rostock statt.

Die „Bewährung in der Produktion“, eine staatliche Maßnahme, in der sich das kulturelle Verständnis von Arbeit als Strafe mit dem Verständnis von Arbeit als Gesundung auf eine paradoxe Weise vereint, wird in den Theatertexten hauptsächlich anhand von männlichen Figuren verhandelt. Ein Szenarium wie im Film *LOTS WEIB*, in dem die Protagonistin zur Bewährung in die Produktion versetzt werden soll und diese Maßnahme als zentraler Konfliktpunkt des Films diskutiert wird, lässt sich in der Dramatik nicht finden. Die männlichen Figuren, die im Zentrum der dramatischen Auseinandersetzung mit diesem Thema stehen, werden in der Regel als Intellektuelle gekennzeichnet, und weisen darüber hinaus häufig auch eine Nähe zum Typus des Künstlers auf. Über sie wird die Frage nach der Funktionalisierung des Einzelnen für gesellschaftliche bzw. politische Zwecke kritisch thematisiert. Der Journalist Martin Karrenbach aus Rainer Kerndls Stück *NACHT MIT KOMPROMISSEN* (1973) hat diese politische Funktionalisierung bereits verinnerlicht, er führt eine Art schizophrenen Dialog mit seinem zweiten Ich, seinem Alter Ego, welches als Gewissen und innere Selbstzensur interpretiert werden kann.¹³ Martin hat ein provokatives Manuskript für den Rundfunk geschrieben, von dem er weiß, dass man es nicht für eine Sendung verwenden wird.

„Der Andere: Wär’ es nicht besser, du läßt dir von mir sagen, daß das *er weist auf das Manuskript* nicht geht? Bevor du dir’s von anderen sagen lassen muß? *Er lächelt schon wieder.* Was unter uns bleibt, bleibt bei dir. Das ist doch angenehmer.

Martin: ... Mein guter Engel, der unter den Fittichen seiner sanften Beredsamkeit meine wahren Gefühle ... erstickt! ... *Er reißt das Manuskript vom Tisch und hält’s wie eine Waffe auf den anderen.* Damit verabschiede ich dich. Du hast mich zu oft zum Kompromißler gemacht, zum feigen Opportunisten! [...]

Der Andere: Willst dich ärmer machen um dein besseres Ich?

Martin: Ich will ich selbst sein. Und jetzt.“¹⁴

Martins journalistische Arbeit wird von der Redaktion, für die er arbeitet, häufig kritisiert. Viele seiner Beiträge werden aufgrund einer fehlenden Parteilichkeit nicht gesendet, nun soll er sogar für ein halbes Jahr in ein Industriezentrum, d.h. an die Basis versetzt werden. Diese Versetzung wird als Perspektiverweiterung ausgegeben, der Intellektuelle soll an der konkreten Realität der ArbeiterInnen von seinen Zweifeln und von seinem ungestümen Provokationsdrang gesunden. In dieser Interpretation scheint die Erkrankung des Kopfarbeiters stillschweigend vorausgesetzt, sie wird als Verlust von Parteilichkeit und als Selbstüberhöhung des Intellektuellen konstruiert. Während sich der Handarbeiter der sozialistischen Industrie in einer Art Dauertherapie befindet, gerät der Kopfarbeiter in Gefahr, die sozialistische Arbeitsperspektive aus dem Blick zu verlieren und bürgerlichen Denk- und Arbeitsmustern zu folgen. Das eine „Gesicht“ des Martin Karrenbach, das keine

¹³ Das Phänomen der verinnerlichten Selbstzensur hat Christa Wolf immer wieder beschrieben: „Wenn mich mein Berufsleben etwas gelehrt hat, so ist es dies: Immer, wenn mich ein besonders starker, besonders hartnäckiger und zugleich diffuser Widerstand daran hindert, zu einem bestimmten Thema ‚etwas zu Papier zu bringen‘ – immer dann ist Angst am Werke, meist die Angst vor zu weit gehenden Einsichten oder/und die Angst vor der Verletzung von Tabus.“ WOLF, CHRISTA: *Die Dimension des Autors*. Darmstadt, Neuwied 1987, S. 727.

¹⁴ KERNDL (1973), S. 52.

Kompromisse mehr einzugehen bereit ist, wehrt sich gegen diese Interpretation seiner politischen Haltung als Verirrung, und empfindet sie als Form der Entmündigung des kritischen Intellektuellen durch einen autoritären Staat und Partei.

„Der Andere: Die Chefs sind der Meinung, Martin Karrenbach könnte es gut vertragen, seine journalistischen Fähigkeiten eine Zeitlang dort zu üben, wo die revolutionäre Hauptaufgabe zu lösen ist. In den Werkhallen, den Planungsbüros, den Schichtversammlungen.

Martin *höhnisch*: Man verpaßt mir einen prophylaktischen Tapetenwechsel.

Der Andere: Eine Art ideologischer Arbeitstherapie.

Martin: Damit ich wieder auf brave, durchschnittliche Gedanken komme.

Der Andere: Weil man den Alltag der Revolution aus der Perspektive einer Brigade oder eines technisch-ökonomischen Leiters anders sieht als bei der jahrelangen Lektüre außenpolitischer Pressedienste.“¹⁵

In dem schizophrenen Dialog zwischen den beiden Ichs des Journalisten wird nicht nur die Zerrissenheit des Intellektuellen deutlich, sondern in der Debatte um das Manuskript und die verordnete Bewährungsmaßnahme scheint auch der Ansatz für eine kritische Strukturanalyse der Gesellschaft auf, die politische Argumentations- und Kommunikationsmuster in ihrer Funktionsweise sichtbar machen könnte. Gleichzeitig bremst Kerndl den Konflikt mit Hilfe einer Frauenfigur und über die private moralische Haltung des Protagonisten aus und beraubt ihn seiner potentiellen Schärfe. Lil, Sprecherin im Rundfunk und Martins Geliebte, agiert als Reflexionspartnerin und -anlass. Sie ist eine souveräne, attraktive, junge Frau, die Martins Handeln in Frage stellt, ohne dabei an ihrer Liebe zu ihm zu zweifeln. Martin bittet sie, sein Manuskript an der Redaktion vorbei in den Rundfunk einzuschleusen. Doch Lil verweigert die Komplizenschaft, sie wirft ihm vor, sie für seine revolutionären Spielchen, die sie lediglich als Provokation empfindet, zu benutzen. Nicht Martins kritische Perspektive steht hier zur Diskussion, sondern die Frauenfigur problematisiert seine moralische Haltung.

„Lil: Du hältst mich für bescheuert, wie? Martin Karrenbach macht per Radio Politik auf eigne Faust. Und ich darf eine Rolle spielen dabei, wie fein. [...] Sei mal ehrlich, mon cher. Für eine Bettaffaire bin ich ideal, nicht wahr. Und um deine außerordentlich revolutionäre Extratour hintenrum auf den Sender zu mogeln, bin ich auch geeignet; da entschieden zu dämlich, um die Konsequenzen zu übersehen. Summa summarum: Du wolltest mich gleich zweimal aufs Kreuz legen. Einmal da *sie nickt zur Couch hin* und mit deinem Pamphlet. Das erste war stillschweigend verabredet. Auf Punkt zwei der Tagesordnung bin ich nicht vorbereitet.“¹⁶

Martins Kampf gegen seine innere Selbstzensur, gegen den „Anderen“ in ihm, scheitert an seiner fehlenden moralischen Integrität. Er betrügt seine Frau und politische Weggefährtin Hanna mit der attraktiven jungen Lil und schämt sich dafür. Hanna hat wegen einer seiner kritischen Reportagen bereits ihren Leitungsposten in einem Betrieb verloren. Sie wollte die

¹⁵ KERNDL (1973), S. 54.

¹⁶ KERNDL (1973), S. 54.

Veröffentlichung verhindern, aber Martin hat den Beitrag hinter ihrem Rücken an das Ministerium geschickt.¹⁷ Dieser Verrat, sein ungeordnetes Liebesleben und seine Feigheit, darin Entscheidungen zu treffen, erscheinen wie ein Beweis für die Unüberlegtheit seiner Gedanken und seines beruflichen bzw. politischen Aufbegehrens. Genau wie er Hanna nicht verlassen kann und doch gleichzeitig betrügt, verrät Martin auch den sozialistischen Staat. Arbeitsmoral und private Familien- und Lebensmoral werden in dieser Konfliktsituation als Ganzes gedacht. Die Frauenfigur funktioniert als gesunde Einheit, sie ist der Spiegel, in dem der Zweifel und die kritische Arbeit des Intellektuellen zunehmend als Ausdruck einer Erkrankung und Verirrung erscheinen.

„Martin: Durch jeden geht ein Riß, der ihn uneins macht mit sich selber.

Lil: Ich bin mir zu sympathisch, um das für mich in Anspruch zu nehmen.

Der Andere: Glückliches Wesen.

Lil: Ich lebe, um glücklich zu sein.

Martin zum Anderen: Man lebt, um seine Pflicht zu tun. Etwa nicht?

Lil: Ich krieg's hin, daß es zusammengeht.“¹⁸

Lil schafft es, ihren Anspruch auf Glück und Wahrhaftigkeit und ihre Pflicht als sozialistische Staatsbürgerin harmonisch zu vereinen. Sie kann Martins Zerrissenheit zwar nachvollziehen, ärgert sich gleichzeitig aber auch über die Eitelkeit und das Selbstmitleid, mit denen er sie zur Schau stellt.

„Lil: Du hast es nötig, den Zustand allgemeiner Kompromisse zu beklagen! Du verwechselst sie doch nur mit deiner eigenen Feigheit, Kamerad. Andre sind selbstgerecht? Du nicht?“¹⁹

Die Frauenfigur fungiert hier, wie in vielen Stücken von Kerndl, als Mittel der Korrektur und Disziplinierung der männlichen Figur. Sie federt den Konflikt besänftigend ab und spricht der Bewährung in der Produktion einen positiven Sinn, sprich Heilungskräfte, zu. Lil liebt Martin, auch wenn er sich nicht öffentlich zu ihr bekennt, und zerreißt gleichzeitig sein Manuskript. Sie zwingt ihn, eine Entscheidung zu treffen, er soll für seine Liebe zum sozialistischen Staat auch bei Schwierigkeiten öffentlich eintreten. Als Ursache der Zweifel des Martin Karrenbach diagnostiziert sie eine mangelnde Liebesbereitschaft und Hingabe, das Verhältnis zum Staat wird in dieser Interpretation als private Beziehung konstruiert, in der man sich engagieren muss, statt wegzulaufen. Während der Intellektuelle über die Zweifel und den Unmut seine Liebe verrät, scheint die Frauenfigur automatisch über eine ausdauernde Bindungsfähigkeit zu verfügen und steht für ihre Liebe auch unter erschwerten Bedingungen und trotz ihrer Kritik am Objekt ihrer Liebe ein. Die Bewährung in der sozialistischen Produktion soll den Egoismus und scheinbaren Perspektivverlust von Martin wieder erden und ihn dadurch läutern. Die Handarbeit unter nicht-kapitalistischen

¹⁷ „Martin: Die frisierten Bilanzen eines zentralen volkswirtschaftlichen Unternehmens als optimistischen Jubelgesang in Druckerschwärze verewigen? Oder die alarmierenden Widersprüche zwischen Plan und Wirklichkeit schonungslos bekanntgeben? Das ist die Frage und allzu oft.“ KERNDL (1973), S. 58.

¹⁸ KERNDL (1973), S. 56.

¹⁹ KERNDL (1973), S. 62.

Eigentumsverhältnissen und Produktionsbedingungen verspricht eine Läuterung, die der Kopfarbeiter, der unabhängig von den Maschinen und Werkzeugen der Produktion arbeitet, nicht erfahren kann.²⁰ Das Ergebnis dieses Gesundungsprozesses ist eine Parteilichkeit, bei der die Kritik am sozialistischen Staat mit einem Bekenntnis zum Sozialismus und einer Identifikation mit sozialistischen Werten einhergeht. Der Kritiker darf sich nicht an den Rand oder in die Höhe begeben²¹ – genau das wird Martin Karrenbach als Perspektivverlust ausgelegt –, sondern der kritische Journalist sollte selbst in der Mitte der sozialistischen Gesellschaft stehen und damit auch im Fokus der eigenen Kritik. Auf diese Weise beweist er seine Verbindung und Nähe zur Arbeiterklasse. In dieser Interpretation werden sogar das Parteiverfahren und die Bewährung in der Produktion noch als Sinnbilder einer engagierten Haltung aufgewertet:

„Stücker: Wer zwanzig Jahre lang kein Parteiverfahren hatte, der ist unanständig brav gewesen, das reinweg nicht zu erwarten ist von ihm.“²²

Rainer Kerndl lässt am Ende des Stückes offen, ob der Protagonist die Versetzung an die Basis als Chance zur Bewährung begreift oder ob er sie weiterhin als Bevormundung und repressiven Akt der Bestrafung versteht. Martin wird zwar ein neues Manuskript schreiben, die weitere Zukunft mit Lil bleibt aber im Ungewissen. Einerseits stellt Kerndl den Erziehungsanspruch der Partei in Frage und problematisiert das Verständnis von der Arbeit in der Produktion als Mittel der Reinigung und Gesundung, das gleichzeitig dem kritischen Intellektuellen eine Erkrankung oder Verirrung unterstellt. Andererseits wird eine kritische Umdeutung von Arbeit und die Analyse von Macht- und Repressionsstrukturen über die Frauenfigur abgebremst. Der Versuch der Frauenfigur, dem Kopfarbeiter zur Läuterung zu verhelfen, gelingt nicht mehr vollständig, aber er scheitert auch nicht.

Die wenigen dramatischen Texte, in denen Frauenfiguren selbst zur Bewährung in die Produktion geschickt werden, stehen dagegen in einem deutlichen Kontrast zu dem Balanceakt, den Kerndl beschreibt. Als Betroffene verweigern die Frauenfiguren rigoros, der

²⁰ Schaut man sich die Biografien der DDR-DramatikerInnen genauer an, dann fällt auf, dass viele AutorInnen eine Berufsausbildung in der Industrie oder Landwirtschaft abgeschlossen haben bzw. über den Weg des schreibenden Arbeiters bzw. der schreibenden Arbeiterin zum Theater fanden. Helmut Sakowski arbeitete jahrelang als Förster und nach dem Studium im Ministerium für Forstwirtschaft Stollberg und im Forstamt Salzwedel. Albert Wendt absolvierte eine Ausbildung als Agrotechniker, Regina Weicker arbeitete als Verkäuferin und später als Industriekauffrau. Horst Kleineidam lernte zunächst Weber, dann Zimmermann. Erich Köhler und Horst Salomon arbeiteten als Fördermann, Hauer und später als Steiger im Bergbau, Köhler sogar in der Wismut AG. Georg Seidel ist gelernter Werkzeugmacher, wie auch Rudi Strahl. Volker Braun arbeitete vor seinem Philosophiestudium als Druckereiarbeiter, als Tiefbauarbeiter im Kombinat Schwarze Pumpe und kurzzeitig auch als Maschinist. Rainer Kerndl (Jahrgang 1928) landet dagegen direkt von der Schulbank in der Armee und gerät in Kriegsgefangenschaft. Er kehrt 1948 zurück und arbeitet zunächst als Journalist für die thüringische Landeszeitschrift Freies Volk, bevor er sich der literarischen Tätigkeit widmet. Die Erfahrung an der „Basis“ bzw. eine „arbeiterliche“ Berufsausbildung legitimiert die intellektuelle Tätigkeit bzw. wertet sie gesellschaftlich auf. Dies zeigt sich nicht nur in Programmen wie der Bitterfelder Konferenz, sondern auch im Selbstverständnis der KünstlerInnen. Diese Haltung prägt auch ihren ambivalenten Umgang mit Maßnahmen wie der Bewährung in der Produktion.

²¹ Es fällt auf, dass die AutorInnen ab Mitte der 70er Jahre zunehmend diesen Blick vom Rand der Gesellschaft bevorzugen, die Kritik an Entfremdung und Disziplinierung werden anhand von Außenseiterfiguren und sozialen Härtefällen formuliert. Vgl. das Kapitel 6: DIE ENTFREMDETE ARBEIT.

²² KERNDL (1973), S. 63.

"Bewährung in der Produktion" einen Sinn zuzusprechen, und deuten die Maßnahme eindeutig als einen repressiven Strafakt, der zu ihrem Rückzug oder Ausschluss von gesellschaftlichen Übereinkünften führt. Auffällig ist, dass die betroffenen Frauenfiguren ausschließlich als Nebenfiguren in Erscheinung treten. Darüber hinaus werden sie nicht wie die männlichen Figuren oder wie die Figur Katrin in dem Film *LOTS WEIB* als Intellektuelle inszeniert, sondern die Strafmaßnahme trifft sie zu Beginn oder inmitten einer Qualifizierung und bricht diese damit auch ab. Das Parteiverfahren und der Einsatz in der Produktion führen hier zu einem biografischen Bruch, die Frauenfiguren stellen die Fortsetzung ihrer Ausbildung in Frage. Diese Verweigerung erscheint als Resultat einer grundsätzlichen Enttäuschung und Ernüchterung und führt in einigen Texten zur selbstbewussten Figur der Außenseiterin, die einen Gegenentwurf zur sozialistischen Arbeitsgesellschaft formuliert.²³ Mit diesen Frauenfiguren, die durch die staatliche Erziehungs- bzw. Strafmaßnahme in ihrer Entwicklung behindert werden bzw. „vom Weg abkommen“, wird das Verständnis einer Gesundung durch die sozialistische Arbeit in der Produktion nachhaltig aufgebrochen, die Maßnahme erscheint hier als Irrtum bzw. Fehler und führt zur Erkrankung bzw. Zerstörung eines vormals gesunden Individuums.

In Alfred Matusches Stück *KAP DER UNRUHE* (1970) führt die verordnete Bewährung in der Produktion dazu, dass die Nebenfigur Brigitte dem staatlichen Zugriff zuvorkommt, ihr Kunststudium abbricht und nun als Kellnerin auf der Baustelle arbeitet.

„Brigitte: Ich will aber auch nicht, daß man mir vorsagt, was ich tun soll. Ich und einige andere sollten ein Jahr in die Produktion gehen, statt unseren Sturm und Drang in Kunst umzusetzen. Warum? Um das Verhältnis zur Arbeiterklasse zu festigen. Ich, als Kind eines Maurers. Einfach sagenhaft, diese Logik. Möglicherweise verkomme ich. Ich bin allein.“²⁴

Matusche lässt es offen, ob Brigitte ihr Kunststudium wieder aufnehmen wird. Die Andeutung von Brigittes Verlorenheit und Einsamkeit auf der Baustelle knüpft an das Inszenierungsmuster von gefallen Frauenfiguren an.²⁵ Brigitte begegnet den anderen Figuren mit Misstrauen und lässt sich wahllos auf unverbindliche Affären ein. An ihrem eigentlichen Ziel, der Malerei, verliert sie zunehmend das Interesse. Der Bauarbeiter Kap, Protagonist des Stückes, wird ihr am Ende finanzielle Mittel und seine Wohnung zur Verfügung stellen, damit sie wieder malen kann. Es bleibt aber offen, ob sich Brigitte auf diese Weise wieder in die Gesellschaft re-integrieren lässt, die Bemühungen von Kap, selbst ein Außenseiter, erscheinen zufällig und individuell.

Die Umdeutung der Bewährungsmaßnahme als Akt der staatlichen Repression und Zerstörung des Individuums hebt den „Sinn“ der Maßnahme auf. Die Frauenfiguren begreifen die Verordnung nicht als Möglichkeit zu Gesundung und Weiterentwicklung, sondern als

²³ Vgl. das Kapitel 4: DIE HEILIGEN UND HUREN DER PRODUKTION.

²⁴ MATUSCHE, ALFRED: *Kap der Unruhe*. IN: DERS.: *Dramen*. Berlin 1971, S. 180. Die Uraufführung des Stückes fand am 6.12.1970 in Potsdam statt.

²⁵ Vgl. Kapitel 4: DIE HEILIGEN UND HUREN DER PRODUKTION.

Freiheitsentzug, sie sehen sich der Möglichkeiten individueller Entfaltung beraubt. Diese Sichtweise bringt die Figur Ruth in Christoph Hamms Stück GATT (1982), die sich von ihrem Mann aufgrund seiner linientreuen und dogmatischen politischen Haltung enttäuscht abwendet, pointiert zum Ausdruck:

„Ruth: Wenn ich mich – sagen wir mal – in die Lage einer Spinnereiarbeiterin versetzte, neben der plötzlich eine Lehrerin auftaucht, die politisch gesündigt hat, würde ich denken: eine merkwürdige Auffassung hat mein Staat von der Arbeit, daß er sie als Strafe verhängt.“²⁶

In den Texten der 60er Jahre, wie in Rainer Kerndls Stück EIN PLÄDOYER FÜR DIE SUCHENDEN (1965), können die Frauenfiguren in ihrem emotionalen Rückzug noch aufgehalten werden. Ab den 70er Jahren führen die Parteiverfahren, die zur Bewährung in der Produktion auffordern, zu einem Bruch in den Biografien. Den Frauenfiguren werden Ausbildungsplätze verwehrt, die sie auch später nicht mehr besetzen. Die Maßnahme, die als Erziehungsinstrument auf eine moralische und politische Reintegration in die Gemeinschaft abzielt, wird hier als erzwungener Ausschluss aus den gesellschaftlichen Strukturen interpretiert.

Im Gegensatz zu den männlichen Intellektuellenfiguren, bei denen eine bestimmte kritische Arbeitshaltung den Konflikt bzw. das Parteiverfahren auslöst, werden die Frauenfiguren überwiegend aufgrund „falscher“ privater Beziehungen oder Handlungen zur Bewährung in der Produktion aufgefordert. Häufig verändert sogar erst das Parteiverfahren ihre Sicht auf Arbeit und Politik, die kritische Haltung entsteht hier erst im Zuge der Bestrafung. Ähnlich wie in dem Film LOTS WEIB sind es Entscheidungen in Liebes- oder Freundschaftsbeziehungen, die politisch interpretiert und verurteilt werden. Inge aus Kerndls Stück PLÄDOYER FÜR DIE SUCHENDEN (1965) ist mit einem Schüler befreundet, der in die BRD flüchtet. Anka aus Volker Brauns FREUNDE (1965) liebt einen verheirateten Mann. Marinka aus Brauns Stück DIE KIPPER (1965) weigert sich, der Partei den Vater ihres Kindes zu nennen. Monika, aus Uwe Saegerts Stück FLUGVERSUCH (1983), verliert ihre Leitungsposition aufgrund ihrer Liebe zu einem westdeutschen Projektierer und arbeitet fortan als Beiköchin. Die Beziehung scheitert schließlich, doch Monika kehrt nicht in ihren ursprünglichen Beruf zurück.

Über die Frauenfiguren wird die Intention der Bewährung in der Produktion in ihr Gegenteil verkehrt, statt einer Inklusion wird ein Exklusionsprozess der Figuren angedeutet. Der Erziehungsanspruch der Partei lässt sich schon anhand der genannten „Vergehen“ nicht aufrechterhalten, er wird als unzulässige und dogmatische Anmaßung und Einmischung gefasst. Bei den Männerfiguren verspricht die Maßnahme zwar zunehmend auch keine Gesundung mehr, diese versuchen aber in der Regel, die „Bewährung“ unbeschadet zu überstehen, um danach in ihr jeweiliges Arbeitsumfeld zurückzukehren und weiterhin alternative Vorstellungen durchzusetzen. So stellt der Ingenieur Rolf aus Armin Müllers Stück

²⁶ HAMM, CHRISTOPH: Gatt. Nach dem Roman von Erik Neutsch: „Auf der Suche nach Gatt“, IN: Theater der Zeit 5/1982, S. 63. Die Uraufführung war am 5.4.1982 in Leipzig.

SIEBEN WÜNSCHE (1974) die Bewährung in der Produktion als staatliche Zwangsmaßnahme bloß, formuliert darüber hinaus aber auch seinen Durchhaltewillen als Kampfansage:

„Rolf: Und wenn ich wieder nach Schwedt geh, Dreck schaufeln, das kann ich nämlich, das hab ich mal gemacht, – selbst wenn ich barfuß dahin laufen müßte, mich zwingst du nicht in die Knie – weder auf diese Tour noch auf 'ne andre! Mir nimmt keiner, woran ich glaub, worauf ich bau. Du hast die Macht, ja. Aber – was ist das schon: Macht. Du bekommst sie, und sie kann dir wieder genommen werden.“²⁷

Die Bewährung in der Produktion erscheint hier ebenfalls als Form der Ausgrenzung und Entmündigung des Individuums, doch die männliche Figur lehnt sich dagegen auf und zieht sich nicht, wie die weiblichen Figuren, von den gesellschaftlichen Übereinkünften zurück. Während das Motiv der Bewährung in der Produktion an Männerfiguren in den 70er Jahren noch kontrovers diskutiert wird oder „ausgehalten“ werden muss, fungiert die Inszenierung von Frauenfiguren, die an der Basis als Kellnerinnen, Küchen- oder Baugehilfinnen arbeiten müssen, als Kritik an den politischen Verhältnissen und in den 80er Jahren zunehmend als Sichtbarmachung einer allgemeinen gesellschaftlichen Verelendung. Die körperliche Arbeit wird anhand dieser Frauenfiguren massiv umgedeutet, sie führt nicht zur Reinigung oder Heilung des erkrankten, sondern zur Zerstörung des eigentlich gesunden Individuums. Diese Kritik am repressiven Zugriff des Staates und die damit einhergehenden Zweifel an der metaphysischen Aufladung von Arbeit stehen lediglich am Anfang einer allgemeinen Umdeutung von Arbeit im Zuge der DDR-Dramatik. In den 80er Jahren lässt diese Umdeutung zunehmend das besondere Umfeld von Straf- bzw. Bewährungsarbeit und Erziehungsanstalten hinter sich und findet Eingang in Szenarien des gewöhnlichen Produktionsalltags.²⁸

3.2.2. „AM MONTAG KLOPFEN DIE ELVIRA WIE EIN KOTELETT ZUSAMMEN.

MODERNE ERZIEHUNGSMÄßNAHME.“²⁹

Die Umdeutung von industrieller Arbeit im Umgang mit Delinquenten

Auf eine ähnliche Weise wie in den Auseinandersetzungen um die Bewährung in der Produktion werden Frauenfiguren im Umfeld von Jugendwerkhöfen und Strafanstalten inszeniert. Stehen sie nicht selbst im Fokus der Erziehungsmaßnahme, dann schreiben sie ihr einen Sinn zu bzw. lösen die damit erhoffte Gesundheit sogar aus. Sie setzen dem autoritären Erziehungsanspruch das Bild mütterlicher Fürsorge entgegen und reformieren häufig sogar veraltete Instrumentarien und Regularien. Als Betroffene erzählen sie dagegen von der Zerbrechlichkeit des Individuums, das angesichts der staatlichen Strafmaßnahmen

²⁷ MÜLLER (1974), S. 63.

²⁸ Vgl. Kapitel 6: DIE ENTFREMDETE ARBEIT.

²⁹ WEICKER, REGINA: Die Ausgezeichneten. IN: Theater der Zeit 12/1974, S. 61.

und der verordneten körperlichen Arbeit in eine Situation gerät, in der es keinen Ausweg mehr sieht.

In Paul Gratziks Stück UMWEGE. BILDER AUS DEM LEBEN DES JUNGEN MOTORENSCHLOSSERS MICHAEL RUNNA, das 1970 uraufgeführt und 1971 in Theater der Zeit abgedruckt wurde, werden männliche Jugendliche in einem Werkhof durch die Erzieherin Helga Ladewski bis zu ihrer Gesundung bzw. Läuterung betreut. Die Notwendigkeit der Umerziehung der Jugendlichen sowie die Funktion von Jugendwerkhöfen werden hier nicht hinterfragt, stattdessen werden die Mittel und Instrumente der Umerziehung diskutiert und kritisiert. Helga kommt frisch von der Universität und setzt sich für neue Methoden bei der Betreuung und (Um-)Erziehung Jugendlicher ein. In Folge ihres Engagements wird der Jugendwerkhof vom Ort der Bestrafung und Disziplinierung zu einem verklärten Ort der Fürsorge und Liebe umgedeutet. Helga schafft nicht nur soldatische Disziplinierungsmaßnahmen wie die Entindividualisierung durch den Einheitshaarschnitt ab, sie setzt sich auch dafür ein, dass die Jugendlichen während ihrer Zeit im Jugendwerkhof einen Beruf erlernen, anstatt einfach Schweineställe auszumisten. Aus den Fähigkeiten und Kompetenzen eines idealtypischen sozialistischen Arbeiterberufs soll auch ein neues Selbst- und Verantwortungsbewusstsein erwachsen. Helga gelingt es, einen Betrieb als Vertragswerkstatt zu verpflichten. Berufsausbildung und liebende Fürsorge werden hier als die notwendigen und erfolgreichen Instrumente einer Umerziehung und Re-Integration benannt.

Die Frauenfigur wird damit einerseits als Versprechen auf eine Modernisierung der Strafanstalten inszeniert, Helgas pädagogisches Engagement nimmt deutliche Anleihen aus der Reformpädagogik,³⁰ gleichzeitig wird über sie die Notwendigkeit und der Erfolg solcher Straf- bzw. Erziehungsanstalten bestätigt. Die metaphysische Aufwertung der sozialistischen Arbeit als Möglichkeit zur Gesundung wird am konkreten Beispiel der Berufsausbildung wiederholt und ausdifferenziert, diese soll gemäß den Qualifikationsanforderungen der wissenschaftlich-technischen Revolution eingerichtet werden. Helga begründet als neue Leiterin des Jugendwerkhofs auch einen neuen Anfang.

„Ladewski: Platz schaffen! Ausmisten! Wegwerfen! Verfluchte Wurzeln rausreißen. Erde aufgraben! [...] Du konntest dir nicht vorstellen, daß es so schlimm ist, mich hier auf diesem deinen Stuhl zu sehen. Dieses Heim hat ein berühmter deutscher Erzieher gegründet. Alle seine Nachfolger und deren Stellvertreter bis heute waren Männer [...]. Daran hat sich bis zu diesem Tag keine Frau gestoßen.“³¹

³⁰ Die Konzepte der Reformpädagogik wurden in der DDR durchaus kontrovers diskutiert, sie fanden Eingang in die erziehungswissenschaftliche Theoriebildung, darüber hinaus wurden in der Praxis verschiedene reformpädagogische Schulversuche durchgeführt. Vgl.: BENNER, DIETRICH; KEMPER, HERWART: Theorie und Geschichte der Reformpädagogik. Teil 3.1: Staatliche Schulreform und Schulversuche in SBZ und DDR. Weinheim, Basel 2004.

³¹ GRATZIK, PAUL: Umwege. Bilder aus dem Leben des jungen Motorenschlossers Michael Runna. Theater der Zeit 2/1971, S. 74. Die Uraufführung fand am 18.10.1970 in Dresden statt.

Helga steht als erste Frau in dieser Leitungsposition für ein verändertes Konzept von Pädagogik ein, in dem eine gelingende Disziplinierung und Wiedereingliederung des straffälligen Menschen durch Vertrauen, Liebe und die Berufsausbildung inszeniert wird. Der bisherige Werdegang der Jugendlichen wird in diesem Verständnis als eine seelische Verirrung gefasst, die meist durch Vernachlässigung, „negative“ Einflüsse und Erfahrungen ausgelöst wurde, und entsprechend korrigiert bzw. geheilt werden kann. Die Frauenfigur wird im Sinne christlicher Heiligenfiguren mit einer quasi natürlichen und wundersamen Liebesfähigkeit und Geduld ausgestattet, unter deren Einfluss die männlichen Figuren gesunden und selbst anfangen dauerhaft zu lieben:

„Ladewski: Wie die Liebe ist, was sie einem antut, und wie sie glücklich machen kann, das habe ich erfahren. Und die Liebe ist kein duftiger Gegenstand, den man so einatmet, sie ist immer drin in einem. Aber was alles dazugehört, bis man sie bemerkt, bis sie gewaltig wird, das weiß ich nicht.“³²

Der 17-jährige Protagonist Michael ist schließlich ausgebildeter Motorenschlosser, er hat im Jugendwerkhof Freunde gefunden und bewundert Helga. Als er vorzeitig entlassen werden soll, will er zunächst nicht gehen. Nach seiner Einberufung in die Armee lässt er sich freiwillig seine langen Haare abschneiden. Er verlässt den Jugendwerkhof mit einem neuen Selbstbewusstsein und der Gewissheit, geliebt zu werden, wenn auch in einem mütterlichen und nicht einem erotischen Sinne, und selbst zu lieben. Diese Liebe ist Beweis seiner Gesundung, er kann seine neue Liebesfähigkeit nun auch auf den sozialistischen Staat übertragen:

„Michael: Ich war in einem Werkhof. Ich habe einen ordentlichen Beruf gelernt. *Motorenschlosser!* (...) Da ist jetzt plötzlich was in mir, das zwingt mich, Offizier zu werden.“³³

Helga Landewski hat hier noch ausschließlich männliche Jugendliche zu „erziehen“. In den 70er Jahren und vor allem in den 80er Jahren werden in der Dramatik der DDR aber zunehmend auch Frauenfiguren als Straffällige und damit im Fokus von Umerziehungsmaßnahmen inszeniert. Ähnlich wie bei der Inszenierung der Bewährung von Frauenfiguren in der Produktion geht die Hinwendung zur selbst betroffenen Frauenfigur mit der Erzählung eines Scheiterns einher.

In Regina Weickerts Stück *DIE AUSGEZEICHNETEN* (1974) leidet Elvira, die einige Zeit im Jugendwerkhof verbracht hat, unter der damit verbundenen Stigmatisierung, die sich in den Vorurteilen ihrer auf die „Exkriminelle“ herabblickenden Kolleginnen zeigt.

„Ute: Elvira war im Jugendwerkhof. Seit sie bei uns ist, schmiert ihr Martha das aufs Brot. Ein sozialistischer Mensch kommt nicht in einen Werkhof, verstanden?“³⁴

³² GRATZIK (1971) S. 75.

³³ GRATZIK (1971) S. 77.

Ähnlich wie in dem von Bianca Schemel analysierten Film ALLE MEINE MÄDCHEN von 1980 scheint hier die Integration durch das Kollektiv und damit auch die Integration durch die Erwerbsarbeit zu scheitern. Elvira's Arbeit in der Lohnbuchabteilung eines größeren Betriebes führt nicht automatisch zur „Gesundung“, sprich zur Wiedereingliederung der straffällig gewordenen Figur. Die Frauen der Brigade empfinden Elvira wegen ihrer Vorgeschichte und weil es bei der allein erziehenden Mutter häufig zum Arbeitsausfall kommt, lediglich als Last und nicht als gleichberechtigte Kollegin.

„Birgit: Wirklich, ein schönes Kuckucksei haben wir uns da ins Nest gelegt!

Martha: Von zwölf Monaten ist sie acht krank. Und wer macht dann ihre Arbeit? Wir!

Ute: Der Junge ist ständig krank, nicht sie.

Martha: Ausfall bleibt Ausfall.“³⁵

Als die Brigade mit dem Staatstitel „Kollektiv der sozialistischen Arbeit“ ausgezeichnet werden soll, legt Elvira in einem Schreiben an die Betriebsgruppenleitung Widerspruch gegen die Ehrung ein, am Ende des Stückes will sie sogar kündigen. Sie wirft den Kolleginnen vor, kein echtes Kollektiv zu sein, sondern ausgrenzend zu wirken. Der Mythos von der reinigenden Kraft des Arbeiterkollektivs wird durch die Praxis in Frage gestellt. Die Kolleginnen reagieren zunächst empört und verärgert auf den Vorwurf. Sie haben mit eigenen Problemen zu kämpfen, ihre privaten Geschichten erzählen von Vereinzelung und Überforderung. Trotz des Alltages zwischen Arbeit, Haushalt und Kindererziehung wird ihnen noch eine Verantwortung für Elvira auferlegt, die sie auch jenseits der Arbeitszeit im Betrieb wahrnehmen sollen:

„Birgit: Gehst du zu ihr?

Martha: Ich? Ich denke doch gar nicht daran! Soll sie gehen, wenn es ihr nicht paßt. Soll sich eine andere Arbeit suchen. Ich bin nicht böse. An der verlieren wir nichts.“³⁶

Die Frauen erhalten, trotz des Einspruchs von Elvira, ihre Auszeichnung im Beisein der Betriebsgruppenleitung und eines Kollegen vom Kreisverband. Der Schein wird offiziell gewahrt, der hohe Anspruch an das Kollektiv entlarvt sich als politische Phrase. Regina Weicker, deren Status als schreibende Arbeiterin in Theater der Zeit besonders hervorgehoben wird,³⁷ verweist deutlich auf die Kluft zwischen Ideal und alltäglicher

³⁴ WEICKER (1974), S. 61. Das Stück wurde im Rahmen der Veranstaltung „SPEKTAKEL 2 – Zeitstücke“ am 25.9.1974 an der Volksbühne in Berlin aufgeführt. Benno Besson, der seit 1969 die Leitung der Volksbühne übernommen hatte, rief diese Veranstaltung in Form eines großen Volksspektakels ins Leben, ihm gelang es über die direkte und zum Teil interaktiv angelegte Auseinandersetzung mit Gegenwartsstücken wieder ein großes Publikum an das Haus zu binden. Vom 25.9. bis 07.10.1974 waren täglich von 19 Uhr bis 1 Uhr nachts in fast allen begehbaren Räumen der Volksbühne zeitgleich zwölf verschiedene Stücke zu sehen. „Sie sind zum SPEKTAKEL geladen. Wir stellen Ihnen verschiedene Räume zur Verfügung. Wir beteiligen uns mit einigen größeren und kleineren Stücken. Wir sorgen für die Gastronomie. Aber alles weitere ist Ihr Bier. Sie machen den/ das SPEKTAKEL. Wir wünschen viel Spaß und drücken die Daumen. Toi – Toi – Toi.“ IN: BLÄTTER DER VOLKSBUHNE. Programmheft zum SPEKTAKEL 2 - Zeitstücke. Volksbühne Berlin. 25.9.1974.

³⁵ WEICKER (1974), S. 58.

³⁶ WEICKER (1974), S. 58.

³⁷ „Zur Autorin: 1974 ist sie 29 Jahre alt, aus Karl-Marx-Stadt, eigentlich Sachbearbeiterin, hat ihr Stück per Post an ein Theater geschickt. Bekam einen Brief zurück, sie solle sich doch an ein Arbeitertheater wenden. Das hatte sie aber schon versucht, mit dem Bescheid, es wären nicht ihre Probleme. Hat selbst als Verkäuferin und dann Industriekaufmann neun Jahre in Frauenbrigaden gearbeitet. Die Volksbühne nahm ihr Stück für das

Produktionspraxis, ohne aber das Ideal selbst bzw. die heroischen Zuschreibungen an das Kollektiv zu problematisieren. Stattdessen kristallisiert sich ein vorsichtiges Happy End heraus, in dem eine Läuterung und Neuformierung des Kollektivs möglich erscheint. Die einzelnen Frauen überdenken ihr stigmatisierendes Verhalten, einige suchen in Folge Kontakt zu Elvira. Nicht die ehemalige Straffällige wird hier geläutert, sondern diese wird zum Reflexionsanlass für das Arbeiterinnenkollektiv.

„Ute: Sie ist zu ehrlich. Sagt, was sie denkt. Aber die Leute wollen verscheißert werden.
[...] Ich finde Elvira dufte. Sie ist ein Kumpel. Nicht so stur wie die anderen. Und auch nicht so verlogen.“³⁸

In dieser Konstellation wird die ehemalige Straffällige selbst zur Heiligen stilisiert und erinnert an eine mögliche heilende Kraft des Kollektivs, das Ideal wird hier schlussendlich noch reinszeniert. Auffälligerweise tritt Elvira in den Auseinandersetzungen der Brigade jedoch nie persönlich in Erscheinung, ihre Unzufriedenheit kommuniziert sie ausschließlich schriftlich über den erwähnten Einspruch gegen die Auszeichnung und die Kündigung. Sie fehlt in den Bildern der konkreten Arbeitspraxis, entweder hat sie gerade ihren Haushaltstag genommen oder sie ist mit ihrem Kind beim Arzt. Elvira verschwindet hinter ihrem Auftrag, sie ist eine Protagonistin ohne Rolle, ohne einen einzigen tatsächlichen Auftritt, sie wird vollständig entkörperlicht und ist nur noch im Sprechen und Handeln der anderen Figuren vorhanden. Elvira existiert lediglich in den jeweiligen Zuschreibungen ihrer Umwelt, die sie entweder als arbeitsfaule Exkriminelle oder aber – wie es der optimistische Ausblick des Stückes nahe legen will – als wertvolles Mitglied der Gemeinschaft fassen.

In den Texten der 80er Jahre kommt diese Idealisierung des Arbeitskollektivs deutlich an ein Ende, die Arbeit in der Produktion wird nun mehrheitlich – wie beispielsweise von Jürgen Groß in seinem Stück DIE DIEBIN UND DIE LÜGNERIN von 1982 – als Form einer repressiven und prekären Vergesellschaftung bzw. Strafmaßnahme gefasst, in der soziale Exklusion nicht aufgehoben, sondern lediglich manifestiert und verwaltet wird. Jürgen Groß' Protagonistinnen, die 20-jährige Magda Heeger und die etwas ältere Lehrerin Marlene Ritsch, haben beide Geld gestohlen und sind dafür gerichtlich verurteilt worden. Wie in den Filmen SABINE WULFF und ALLE MEINE MÄDCHEN werden die gesellschaftlichen Normierungen als Nährboden für Kriminalität und Außenseitertum benannt.

„Marlene: Ich war soviele Jahre Lehrer, / ich war soviele Jahre Frau, / ich war soviele Jahre Mutter, / wie anders denn, ich wurde krank.“³⁹

Spektakelprojekt an. Warum hat sie das Stück geschrieben, fragte ein Zuschauer. „Damit Sie nicht weiter hinter vorgehaltener Hand ihre Meinung sagen.“ HERING, ERNSTGEORG: Stichworte zu Regina Weicker. IN: Theater der Zeit 12/1974, S. 56.

³⁸ WEICKER (1974), S. 61f.

³⁹ GROß, JÜRGEN: Die Diebin und die Lügnerin. IN: Theater der Zeit 6/1982, S. 68. Die Uraufführung des Stückes fand am 14.9.1982 in Dresden statt. „Soziale Biografie, per Reflexion in den aktuellen Vorgang eingebracht, vermittelt das historische Gewordensein der Figuren als Lebensgeschichte.“ KAUTZ, ERNST-

Marlene hat im Gefängnis als Wäscherin gearbeitet und sucht seit ihrer Haftentlassung eine neue Arbeit. Sie findet keinen Anschluss an ihr vorheriges Leben, ihr Mann hat vor Gericht die Scheidung erwirkt, ihre älteste Tochter lebt im Kinderheim. Magda wiederum war vor ihrer Verurteilung als Lehramtsstudentin eingeschrieben und arbeitet inzwischen zur Bewährung in einer Schuhcremefabrik.⁴⁰ Ihr fällt die Arbeit schwer, die Tätigkeit am Fließband ist ungewohnt, sie kann das Tempo bzw. die geforderte Norm nicht halten. Das Fließband mit seinem entindividualisierten Arbeitsrhythmus wird in Groß' Stück zum Sinnbild einer entfremdeten Tätigkeit. Marlene hält die ungelernete Arbeit im Dreischichtensystem für pure Schinderei. Sie stellt ihre und Magdas Gesundheit und Reintegration durch eine solche Arbeit in der Produktion grundsätzlich in Frage.

„Marlene: Ich spüre Angst, daß ich den Absprung verfehle und wieder auf der Nase lande. Ich bin ohne Arbeit. / Es muß eine Arbeit mit Kindern sein. / Ich bin eine sture Pädagogin, oder unfähig, eine andere Arbeit zu verrichten, wer weiß.

Magda: Sie müssen irgendwo beginnen.

Marlene: In der Sauerkohlfirma? / In deiner Schuhwichsefabrik? / Geht nicht. Kann ich nicht. Will ich nicht. [...] Ein Staat, der mich auf seine Kosten lernen ließ, darf nicht an mir sein Geld verschwenden. / Ein alter Staat ist dumm, denn er weiß alles besser. / Angst macht sich in mir heimisch, / die neue Freiheit könnte in neue Leichen münden.“⁴¹

Den Frauen gelingt ein Neuanfang gerade dadurch, dass sie nicht weiter ungelernete in der Produktion arbeiten müssen. Bezeichnenderweise kehren beide in den erzieherischen Beruf zurück: Marlene findet eine Arbeit in der Kinderkrippe der Reichsbahn und Magda darf ihr Studium wieder aufnehmen. Nicht die Arbeit an den Maschinen oder die Integration in das Kollektiv der Schuhcremefabrik, sondern die qualifizierte Berufsarbeit führen hier zur Gesundheit bzw. zu neuem Selbstvertrauen.

Auch in anderen Texten der 80er Jahre kommt es zu einer Umwertung der industriellen Handarbeit, diese wird nun als Ausgangspunkt einer psychischen und physischen Zerstörung des Individuums inszeniert. Häufig geht diese Umdeutung mit sozialen Milieubeschreibungen einher, die im Gegensatz zum offiziellen Selbstentwurf der DDR-Gesellschaft auf die Existenz von unterschiedlichen sozialen Schichten und Existenzbedingungen verweisen. Anhand dieser Milieuszenierungen wird, ähnlich wie auch im Film BÜRGERSCHAFT FÜR EIN JAHR, zum einen der Begriff der Asozialität kritisch in Frage gestellt und zum anderen die DDR als Disziplinargesellschaft vorgeführt. Vor allem Georg Seidel verweist in seinen Stücken auf die Funktions- und Disziplinierungslogik von Arbeitsprozessen, die gebrochene Menschen hervorbringt, deren Leben durch die Arbeit

GÜNTER: Unsere Welt in der Nusschale. Anmerkungen zu „Die Diebin und die Lügnerin“ von Jürgen Groß. IN: Theater der Zeit 6/1982, S. 63.

⁴⁰ Auf die Schuhfabrik als gängigen Arbeitsplatz für entlassende Strafgefangene hat Bianca Schemel bereits hingewiesen. Auch in Stahlwerken wurden Strafgefangene häufig eingesetzt. Vgl.: z.B. BAIERL, HELMUT: Die Lachtaube. IN: Theater der Zeit 9/1974, S. 51-64. Das Stück spielt auf die Maxhütte im thüringischen Saalfeld an. Es wurde am 5.10.1974 in Dresden uraufgeführt.

⁴¹ GROß (1982), S. 67.

vollständig rhythmisiert und vereinnahmt wird. In seinem Stück CARMEN KITTEL (1983/1989)⁴² hält die sozialistische Arbeit keine Heilungskräfte oder Entwicklungsmöglichkeiten für das Individuum bereit, sondern führt zu Stumpfsinn und grundsätzlicher Erschöpfung. Die 18-jährige Protagonistin Carmen ist in diversen Kinder- und Jugendheimen aufgewachsen und sortiert und präpariert nun in einer bunkerähnlichen Halle Kartoffeln für die Schälmaschine. Die Arbeit macht sie müde, die Kartoffeln stinken und in die Halle kommt kein Tageslicht. Carmen und die Kolleginnen träumen von einer Arbeit in einem weißen Kittel. Die Lauge, die als Keimstopp für die Kartoffeln verwendet wird, ist Gift für ihre Lungen, zu Hause werden sie von ihren Männern geschlagen und die eigenen Kinder schämen sich für ihre Mütter. Die Arbeit im Bunker und die gleichförmigen Neubauwohnungen stehen sinnbildlich für ein gesellschaftliches Abseits und für einen Konformitätsdruck, unter dem Carmen zunehmend leidet. Ihre Depression und Ermüdung wird nicht durch das Kollektiv aufgefangen, im Gegenteil: Die Kolleginnen haben die Möglichkeit auf ein besseres Leben bereits abgeschrieben und folgen der Funktionslogik der Schälmaschine ebenso wie der ihrer erniedrigenden Ehen.

„FRAU WOLF: Ihr fehlt ein Mann.

FRAU TSCHIRCH: Kann meinen haben.

FRAU SCHALLER: Meinen auch. Der würde ihr aber, der würde sie gegen die Wand klatschen. Aber wie. *Stampft mit dem Fuß auf.* Da, das ist die Welt und da, das bist du. Du bist das, du, du, du. Augen ausstechen! *Carmen sticht Kartoffeln die Augen aus.*“⁴³

Sie interpretieren Carmens Erschöpfung als fehlendes Arbeitsengagement, beschimpfen sie als faul und asozial und kompensieren ihre eigenen Enttäuschungen über die verstärkte Disziplinierung des ehemaligen Heimkindes. Eine der Kolleginnen versucht sie über diverse Strafmaßnahmen zu normieren, eine andere kontrolliert und inspiziert regelmäßig Carmens Privatleben.

„FRAU SCHUBERT: *Stößt Carmen aus der Szene:* Hau ab, Mädels, ich kanns nicht mehr sehn. Wie sie ankommt, sie nimmt eine Kartoffel, gähnt, sticht der Kartoffel ein Auge aus, gähnt wieder, starrt die Kartoffel an, sticht ihr dann noch ein Auge aus, irgendwann noch eins, gähnt wieder, lässt die Kartoffel fallen, plumps machts, dann gähnt sie wieder, nimmt die nächste Kartoffel, starrt die Kartoffel an, sticht ihr aber nicht die Augen aus, sie lässt die Kartoffel fallen, ihr fallen dann auch die Augen zu.“⁴⁴

In Georg Seidels sprachlich beeindruckendem Theatertext wird Arbeit nicht als eine erfolgreiche oder scheiternde Möglichkeit zur Inklusion der Protagonistin verhandelt, sondern ausschließlich als Moment der Zerstörung gefasst, als gewaltvolle Unterwerfung des Individuums unter einen ökonomischen Funktionsrhythmus. Ihr werden keine reinigenden

⁴² Das Stück entstand bereits 1983 unter dem Titel „Carmen Kittel oder Das langsame Kind“. Diese Fassung wurde am 28.10.1987 in Schwerin aufgeführt und 1988 in Theater der Zeit abgedruckt. Vgl.: SEIDEL, GEORG: Carmen Kittel oder Das langsame Kind. IN: Theater der Zeit 3/1988, S. 58-64. Im Folgenden wird aus der Gesamtausgabe der Stücke Seidels von 1992 zitiert, da lautet der Titel nur „Carmen Kittel“.

⁴³ SEIDEL, GEORG: Carmen Kittel. IN: DERS.: Villa Jugend. Das dramatische Werk in einem Band. Hg. von Andreas Leusink. Berlin, Frankfurt/Main 1992, S. 95.

⁴⁴ SEIDEL (1992), S. 97.

Bindungskräfte zugesprochen, sondern sie löst die Erschöpfung und Erkrankung des Individuums aus und fungiert als Instrument einer gesellschaftlichen Disziplinierung. Ähnlich wie im Film *BÜRGERSCHAFT FÜR EIN JAHR* wird die Arbeit über Bilder des Drecks, der Dunkelheit, Kälte und Eintönigkeit mit negativen Konnotationen versehen. Seidel inszeniert bewusst einen Kreislauf: Von den Kinder- und Jugendheimen, in denen Carmen aufwächst, über die Arbeit im Kartoffelschälbunker und die Unterwerfungslogik von Geschlechterverhältnissen wird Carmens Weg schließlich wieder in eine Strafanstalt führen. Die Ausweglosigkeit schreibt sich dieser Biografie nicht erst am Ende des Szenariums ein, sondern zeigt sich bereits zu Beginn des Textes. Seidel webt einen sprachlichen Handlungsraum, in dem es keine macht- und diskursfreie Zone geben kann, sondern lediglich die Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Normierungen, die von den Individuen selbst wiederholt und hergestellt werden. Alle Figuren in diesem Stück (auch die männlichen) sind einer permanenten Disziplinierung und Unterwerfung ausgesetzt, die sie an andere weiter geben. Carmen erscheint hier lediglich als Extrembeispiel, ihr gelingt weder die Anpassung an Erwartungen und Konventionen noch eine Form der Abgrenzung. Sie schafft es nicht, als Arbeiterin, als Sexualpartnerin oder als Mutter zu funktionieren. Als ehemaliges Heimkind hat sie eine randständige gesellschaftliche Position inne und ist damit stärker den herrschenden Normierungsmechanismen ausgesetzt als andere, darüber hinaus hat sie aufgrund ihrer beruflichen und biografischen Voraussetzungen kaum die Mittel und Möglichkeiten, ihr Leben selbstbestimmter zu gestalten und dadurch dieser Normierung zumindest entgegenzuwirken. Seidels Inszenierung der arbeiterlichen Gesellschaft der DDR als Disziplinargesellschaft fungiert als grundsätzliche Absage an die Überhöhung der sozialistischen Gesellschaft als emanzipatorisches Projekt, statt auf eine gelungene Befreiung des Menschen und insbesondere der Frau in der Arbeit verweist der Autor auf historische und soziale Kreisläufe der Gewalt und Unterwerfung.

„SONJA: Dornröschen hatte Lehm im Mund. / So schlief sie hundert Jahre lang / bis dann ein neuer Ritter kam / der stieg aus seinem Panzer raus / da war das schöne Märchen Schluß. / Im Osten ging die Sonne auf / und wanderte nach Westen – / hier reimt sich nichts / schrie da der Prinz / wir feiern Hochzeitsnacht / dann gehst du in die Spinnerei / ich in die nächste Schlacht.“⁴⁵

Die Dekonstruktion der metaphysischen Aufladung der sozialistischen Arbeit als Möglichkeit zur Menschwerdung und Gesundung übersteigt in den Texten Ende der 70er und vor allem der 80er Jahre den Kontext von Strafarbeit und Umerziehung und mündet in allgemeine Szenarien der Entfremdung, in Bilder der Resignation und Depression, bisweilen gar in Tötungen und Selbsttötungen.⁴⁶ Kriminalität oder psychische Erkrankungen gehen der Arbeit nicht mehr voran bzw. werden durch sie „geheilt“, sondern über die Arbeit und andere gesellschaftliche Normierungsprozesse überhaupt erst hervorgebracht.

⁴⁵ SEIDEL (1992), S. 124.

⁴⁶ Vgl. Kapitel 6: DIE ENTFREMDETE ARBEIT.

4. Die Heiligen und Huren der Produktion

4.1. „FRAGEN, DIE WIE PFEILE SIND INS HERZ DER GEWOHNHEITEN.“¹

Das Motiv der Heiligen und der gefallenen Frau in den Theatertexten der DDR

Peggy Mädler

„Die Frau repräsentiert die Grenzen, Ränder oder Extreme der Norm – das extrem Gute, Reine und Hilflöse oder das extrem Gefährliche, Chaotische und Verführerische. Die Heilige oder die Hure, Jungfrau Maria oder Eva. Als Außenseiterin per se kann die Frau auch für eine komplette Negation der herrschenden Norm eintreten, für jenes Element, das die Bindungen normaler Konventionen sprengt, und für den Vorgang, durch den diese Gefährdung der Norm sich artikuliert.“²

Das Motiv der Heiligen und der Hure – zwei kulturelle Denkfiguren von Weiblichkeit, die, wie Elisabeth Bronfen aufzeigt, häufig die Extreme bzw. Ränder einer Kultur ausloten – wird auch in vielen Theatertexten der DDR wiederholend aufgegriffen und variiert. Die enge Verknüpfung von Moral und Sexualität lässt sich vor allem an der Funktionslogik von Frauenfiguren innerhalb von arbeitsmoralischen Konflikten ablesen, ihr Engagement in der Arbeit wird zum Ausgangspunkt für einen weiblichen Tugendbegriff, der trotz seiner spezifischen Ausprägung innerhalb von betrieblichen Handlungsszenarien auf den literarischen Konventionen und Bildern weiblicher Empfindsamkeit des 18. und frühen 19. Jahrhunderts beruht.³ Darüber hinaus werden anhand des Motivs unterschiedliche gesellschaftliche Idealisierungen, utopische Konzepte, aber auch Zerstörungssehnsüchte vermittelt, in denen sich widersprüchlich erscheinende Konstruktionen von Weiblichkeit gleichzeitig manifestieren.

Die sozialistische Arbeitsmoral muss in den Theatertexten der DDR häufig erst hart erkämpft werden. Inszenierungen von Lohnbetrug, von Alkoholismus und Prügeleien am Arbeitsplatz durchziehen die Dramatik der 60er Jahre und lassen die neue Moral als utopisches Ziel eines gesamtgesellschaftlichen Läuterungsprozesses erscheinen. Selbst in ihrem Gelingen gleicht diese Läuterung einem Wunder und erzeugt bzw. manifestiert damit den hohen, nahezu göttlichen Anspruch dieser Moral.⁴ Die Konjunktur der Läuterungsdramaturgie nach

¹ BAIERL, HELMUT: Johanna von Döbeln. IN: DERS.: Stücke. Berlin 1969, S. 213. (Im Folgenden gekennzeichnet als BAIERL 1969b.)

² BRONFEN, ELISABETH: Weiblichkeit und Repräsentation – aus der Perspektive von Ästhetik, Semiotik und Psychoanalyse. IN: BUßMANN, HADUMOD; HOF, RENATE (Hg.): GENUS. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften. Stuttgart 1995, S. 418f.

³ BRITTNACHER, HANS RICHARD: Goldenes Herz, vergiftetes Geschlecht. Verfemung und Verklärung der Hure in Kunst und Literatur. IN: BETTINGER, ELFI; EBRECHT, ANGELIKA (Hg.): Transgressionen: Grenzgängerinnen des moralischen Geschlechts. Stuttgart, Weimar 2000, S. 147 ff.

⁴ Für diese gelingenden Läuterungen lässt sich die Formulierung eines unerwarteten Happy Ends verwenden, dieses erfolgt meist überraschend in den letzten Szenen. Diese schnellen Konfliktauflösungen, das abrupte Abbrechen oder Verharmlosen von Konfliktverläufen sind typisch für die Dramatik dieser Zeit. Georg Lukács bezeichnet solche Konfliktverläufe als banalen, verniedlichenden Happy-End-Optimismus. Vgl.: LUKÁCS, GEORG: Das Problem der Perspektive. IN: Neue Deutsche Literatur 4 (1956). Heft 3, S. 128-133. Vgl. auch: HAMMERTHALER, RALPH: Die Positionen des Theaters in der DDR. IN: HASCHKE, CHRISTA; SCHÖLLING, TRAUTE; FIEBACH, JOACHIM: Theater in der DDR. Chronik und Positionen. Mit einem Essay von Ralph Hammerthaler. Berlin 1994, S. 171 ff.

dem Mauerbau 1961 geht mit einer kunsttheoretischen Debatte um die Aufgaben und Inhalte eines didaktisch-dialektischen Theaters einher, die in den späten 50er Jahren und Anfang der 60er Jahre die bisher überwiegend ästhetisch geführte Formalismusdebatte in den Hintergrund drängt.⁵ Die schematische Konstruktion eines positiven Helden wird über die zunehmende Thematisierung von gesellschaftlichen Widersprüchen und Konflikten aufgebrochen, aber nicht grundsätzlich aufgegeben. In den überwiegenden Handlungsszenarien der 60er Jahre wird die starre, vorbildhafte Charakterdarstellung durch entwicklungsdramaturgische Züge ersetzt.⁶ Der Held steht nicht mehr am Anfang der Stücke, er kommt aber am Ende, nach Bewältigung und Lösung diverser Konflikte, im geläuterten Arbeiter zum Vorschein.

In den Theatertexten der 60er Jahre wird diese moralische Läuterung des zumeist männlichen Arbeiters bzw. eines Kollektivs häufig von Frauenfiguren initiiert. Diese Frauenfiguren können als entwicklungsdramaturgischer Katalysator in der Hervorbringung des sozialistischen Helden bezeichnet werden. Sie werden als Heilige oder „Jeanne d’Arc“⁷ inmitten des sozialistischen Produktionsalltages platziert und bekräftigen den Erziehungsanspruch der Partei als einen notwendigen Zugriff der Erweckung. Im Gegensatz zu den männlichen Figuren, die häufig erst „erzogen“ werden müssen, kommt bei den weiblichen Heiligenfiguren ganz selbstverständlich eine sozialistische Haltung in den veränderten Produktionsverhältnissen zum Tragen, sie sind schnell empfänglich für die neue Arbeits- und Lebensmoral. In dieser Konstruktion sind die Frauenfiguren nicht nur Läuterungsanlass und Mittel der Disziplinierung für männliche Figuren, sondern über ihren Zuspruch erscheint das Staatsmodell ebenfalls als moralisch gut und folgerichtig. Die engagiert arbeitende Frau ist in vielen Texten der 60er Jahre die utopische Repräsentantin der neuen Zeit, eines neuen Lebensanfangs bzw. einer zweiten Chance. Diese Konstruktion der Heiligenfigur bleibt in unterschiedlichsten performativen Wiederholungen bis zum Ende der DDR erhalten, auch wenn sie zunehmend in einen Gegensatz zum Realsozialismus gesetzt wird. Doch selbst in ihrem innerszenischen Scheitern verliert sie nicht ihre utopischen Zuschreibungen, zum Teil verstärken sich diese sogar.

Bereits Mitte der 60er Jahre zeigt sich in den Texten eine doppelte Konnotation der „sozialistischen Heiligen“ an, sie ist nicht mehr nur Katalysator oder Disziplinierungsmittel im Kampf um die sozialistische Arbeitsmoral, sondern wird darüber hinaus auch als Versprechen auf politische Reform und Demokratisierung inszeniert. Bis Anfang der 70er Jahre fungiert ihre stereotype Weiblichkeit auch für einen sich selbst reinigenden und vom Dogmatismus geläuterten Parteiapparat. Parallel dazu entstehen erste Theatertexte, in denen sich die Läuterungsprozesse und Disziplinierungsmaßnahmen zunehmend auf die Heiligenfiguren selbst richten. Ihre Ansprüche scheinen mittlerweile zu hoch, nicht mehr

⁵ Vgl.: KREUZER, HELMUT: Zur Dramaturgie im ‚östlichen‘ Deutschland (SBZ und DDR. IN: DERS.; SCHMIDT, KARL-WILHELM (Hg.): Dramaturgie in der DDR (1945-1990). Band I (1945-1969). Heidelberg 1998, S. 568.

⁶ Wolfgang Emmerich weist darauf hin, dass die Ankunftsliteratur der 60er Jahre den bürgerlichen Bildungs- und Entwicklungsroman wiederentdeckt und aufgreift. Vgl.: EMMERICH, WOLFGANG: Kleine Literaturgeschichte der DDR. 5., erweiterte und bearbeitete Ausgabe. Frankfurt/Main 1989, S. 124.

⁷ Vgl. BAIERL (1969b).

zeitgemäß, die „Jeanne D’Arc“ schießt ab den 70er Jahren über das gesellschaftliche Ziel hinaus und muss selbst normiert werden. Ihre moralischen Läuterungsbemühungen gelingen nicht mehr oder werden im Pragmatismus realsozialistischer Alltagspraxis ignoriert bzw. abgelehnt. Doch auch in ihrem Scheitern bleibt sie die positive Identifikationsfigur. Der dogmatische und repressive Führungsstil der Partei wird in der Regel anhand von männlichen Figuren verhandelt; sie sind als Leiter, Funktionäre und Planer die Repräsentanten normierender Institutionen, so dass bis zum Ende der DDR, trotz massiver Kritik an den gesellschaftlichen Machtstrukturen, die Frau als utopische Figur für einen reinen und wahrhaftigen bzw. alternativen Sozialismus erhalten bleibt.

In vielen Texten der DDR zeigt sich parallel zum Läuterungsmotiv und der Heiligenfigur das damit kulturell eng verknüpfte Hurenmotiv. Auch in diesem Motiv werden Sexualität und eine politische bzw. arbeitsmoralische Haltung eng miteinander verwoben. Es fällt auf, dass das Hurenmotiv fast ausschließlich auf einer ideellen Ebene gefasst und vorgeführt wird, nur sehr selten wird tatsächlich das Thema Prostitution verhandelt. Die gefallene Frauenfigur lässt sich an ihrer unengagierten Arbeitshaltung als Hure an der Produktion erkennen, sie lässt sich für ihre Arbeit bezahlen, ohne diese zu lieben. Darüber hinaus werden ihr zahlreiche, unverbindliche Männerbekanntschaften angedichtet. Die Konstruktion des moralischen Geschlechts wird in diesen Inszenierungen aber aufrechterhalten: Die Geschichten der Hure erscheinen entweder als „Passionswege ‚gefallener Mädchen‘“⁸ oder als Geschichten von verkannten Heiligen, die sich unter dem Druck der Verhältnisse die Maske der enttäuschten Zynikerin auflegen. Damit wird auch hier die bürgerliche Konvention des 18. Jahrhunderts wiederholt, die den Typus der sensiblen Dirne bevorzugte, die entweder errettet werden kann oder als aufopferungsbereite Kurtisane schließlich ihre „wahre“ Keuschheit beweist. Die Figur der sensiblen Dirne landet unfreiwillig bzw. ohne eigenes Verschulden im sozialen Abseits und kann über die „Rückkehr zum ehrbaren Leben und im Gang zum Altar“ erlöst werden.⁹ In diesem Sinne können in den Theatertexten der DDR bis Anfang der 70er Jahre einige der gefallenen Frauen- oder verkannten Heiligenfiguren noch „zurückgewonnen“ werden, sie stützen in ihrem wieder erweckten Vertrauen das gesellschaftliche Reformversprechen nach dem Mauerbau. Die „heiligen Huren“ in den Texten ab Mitte der 70er und der 80er Jahre werden dagegen zunehmend als Außenseiterinnen, als Gegenbild zu den gesellschaftlichen Verhältnissen entworfen. Die Konstruktion der Tugendhaftigkeit weicht den Bildern einer archaischen, ja rebellischen Erotik. Die Außenseiterin bewahrt in ihrer Lebensweise und in den permanenten Konflikten mit ihrer Umwelt die Vision eines anderen Sozialismus und sprengt die herrschende Norm, das Korsett gesellschaftlicher Konventionen und zugewiesener Verhaltensmuster auf. Diese „gefallenen“ Frauen landen zwar immer noch ohne eigenes Verschulden im sozialen Abseits, aber sie richten sich selbstbestimmt darin ein. Sie verkörpern die Sehnsucht nach einer freiheitlich gelebten

⁸ BRITTNACHER (2000), S. 148.

⁹ BRITTNACHER (2000), S. 148.

Individualität, die von der Gemeinschaft als Gefahr empfunden und daher abgestraft und verleumdet wird. Wird die „gefallene“ Frauenfigur der 60er Jahre noch erfolgreich zur Heiligen gewendet, indem sie ihre falsche Maske schließlich ablegt und in die Gemeinschaft zurückkehrt, erscheint die Außenseiterin der 70er und 80er Jahre als das eigentlich authentische Individuum. Sie verweist als Repräsentantin einer anderen Ordnung aggressiv auf die Entfremdung des Menschen und tröstet gleichzeitig mit ihrer „Grenzen überwindenden Sexualität“¹⁰ darüber hinweg. Der weibliche Körper fungiert hier in der Aufladung mit utopischen Bildern einer Naturhaftigkeit, einer entrückten Schönheit oder einem idealisierten Eros als Mittel der Kritik an den sozialistischen Verhältnissen oder aber einer grundsätzlichen Zivilisationskritik. Einige Inszenierungen erinnern dabei an die expressionistische Variation der Hurenfiguren, die

„die Dirne, weil sie vom Verkümmierungsprozeß der gesellschaftlichen Entwicklung freigestellt geblieben war, zur anbetungswürdigen Ikone ursprünglicher Menschlichkeit befördert“.¹¹

Die Außenseiterin wird in den Texten ab Mitte der 70er und vor allem der 80er Jahre zur neuen utopischen Figur, sie kann sich ihren Anspruch auf Schönheit und Ganzheit bewahren, weil sie diese nicht mehr in der Arbeit, sondern im Leben sucht.¹² Dieser Anspruch ist in der Sinnlichkeit und in den Sehnsüchten dieser Frauenfiguren eingefangen, er zeigt sich als flüchtiger Glücksmoment in ihrem Begehren. Er ist den Verwertungs- und Rationalisierungsinteressen der Gesellschaft entgegengestellt. Die nicht in Beziehung oder Ehe eingeordnete, sondern ungebundene und ungezügelte Sexualität erscheint hier als ein von gesellschaftlichen Ansprüchen befreiter Raum. Als Brand- oder Konfliktstifterinnen negieren die Außenseiterinnen die sozialistische Arbeitsmoral und werden zur Bedrohung für die gesellschaftliche Konvention. Häufig wird eine Verwandtschaft zwischen dem Künstler und der Außenseiterin hergestellt, beide fungieren als RebellInnen und Ausgestoßene zugleich.¹³

¹⁰ Wiederholt wird in Volker Brauns Stück „Die Übergangsgesellschaft“ der Wunsch formuliert, über die Grenze zu gehen, bis er schließlich in der sexuellen Vereinigung zwischen dem alten Revolutionär Wilhelm Höchst und der Schauspielerinnen Mette für einen Moment gelingt. Vgl.: BRAUN, VOLKER: Die Übergangsgesellschaft. Komödie. IN: Theater der Zeit 5/1988, S. 59-64.

¹¹ Vgl.: BRITTNACHER (2000), S. 152.

¹² Eine wichtige Vorlage für die Außenseiterin der 70er und 80er Jahre hat Volker Braun bereits 1965 in seinem Stück DIE KIPPER mit der Figur Marinka angelegt.

¹³ Auch hier gibt es Parallelen zur Entwicklungsgeschichte des Hurenmotivs im 19. Jahrhundert, das zunehmend eine Nähe zwischen Kunst und Prostitution aufweist. Vgl.: BRITTNACHER (2000), S. 155ff.

4.1.1. „DIE MÄNNER ALLE WERDEN REDLICH, / UND AUCH FIDORRA TUT FÜR SEINE FREUNDIN, / WAS ER NICHT FÜR DEN SOZIALISMUS TÄTE.“¹⁴

Die Frau als Wegbereiterin und Wächterin einer neuen Arbeitsmoral

Der Prolog des Stückes von Peter Hacks: DIE SORGEN UND DIE MACHT (1962) erzählt sich wie ein Märchen vor dem Hintergrund einer rußigen Fabrikkulisse. Max Fidorra, ein 30-jähriger Brikettarbeiter, wirbt um das junge Mädchen Hede Stoll aus der Glasfabrik. Hede ist zunächst nicht gut auf Max zu sprechen: die schlechte Kohle aus der Brikettfabrik zerstört die Maschinen und Anlagen der Glasfabrik, was zu häufigen Unterbrechungen des Produktionsablaufs und dementsprechend auch zu Lohnabzügen führt. Max Fidorra und seine KollegInnen aus der Brikettfabrik produzieren die Kohle nach dem Prinzip Quantität statt Qualität; auf diese Weise lässt sich die betriebliche Struktur des Leistungslohns und der Prämien am besten ausnutzen:¹⁵

„FIDORRA: Ich sage dir doch: Sozialismus ist, wenn man jeden Dreck loswird.“¹⁶

Aus Liebe zu Hede überdenkt und verändert Max im Verlauf des Stückes seine Arbeitsmoral und überzeugt mit Hilfe seiner Kolleginnen darüber hinaus auch nach und nach das Kollektiv. Erst jetzt wird der Arbeiter zum Arbeiterhelden. Die ArbeiterInnen in der Brikettfabrik verdienen schließlich auf ehrliche Weise viel weniger Geld und die Glasfabrik blüht auf.

Bis dahin gleicht das Stück anderen Stücken der 60er Jahre, in denen Frauenfiguren zum Anlass einer Läuterung von einzelnen Arbeitern oder einem ganzen Kollektiv werden. Die erfolgreiche Läuterung wird am Ende der Texte symbolisch über einen Kuss bzw. die Ehe besiegelt, während das Scheitern häufig mit der Trennung bzw. der Wahl eines anderen Mannes verknüpft wird.¹⁷ Über diese Dramaturgie vermittelt sich gleichzeitig eine unerschwellige Disziplinierungsebene, denn nur der Arbeiterheld gewinnt die begehrte Frau oder kann sie halten.

Die Verknüpfung von Arbeit und Tugend im Heiligenmotiv verweist dabei auf einen wichtigen Konflikt der frühen DDR-Dramatik: das Problem der Arbeitsmoral und die Bewertung von Geld bzw. Eigentum. Obwohl beide deutsche Staaten nach dem Krieg einer fordistischen bzw. tayloristischen Produktionsweise folgen, sind Unterschiede in der Betriebsführung nicht zu übersehen. Die sozialistische Arbeitsproduktivität soll weniger durch ein System der

¹⁴ HACKS, PETER: Die Sorgen und die Macht. IN: DERS.: Ausgewählte Dramen 2. Berlin, Weimar 1976, S. 89.

¹⁵ Die Wettbewerbe und die Auszeichnungen der AktivistInnen basieren auf einer festgelegten Norm, diese leitet sich aus einer konkreten Stückzahl/Arbeitsleistung ab, die für einen bestimmten Zeitraum festgesetzt wird. Überschreitungen dieser Norm werden mit Prämien belohnt. Die Prämie soll das persönliche materielle Interesse an einer hohen Arbeitsproduktivität stärken, damit werden auch in der DDR Strukturen und Mechanismen des tayloristischen Systems übernommen. Vgl.: ZIMMERMANN, HARTMUT; BUNDESMINISTERIUM FÜR INNERDEUTSCHE BEZIEHUNGEN (Hg.): DDR-Handbuch. Köln 1985, S. 847.

¹⁶ HACKS (1976), S. 99.

¹⁷ Vgl. z.B.: SAKOWSKI, HELMUT: Steine im Weg. Berlin 1963; FREITAG, FRANZ: Verschwörung um Hannes. IN: Theater der Zeit 14/1963 (Beilage), S. 1-18; DERS.: Der Egoist. IN: Theater der Zeit 24/1968, S. 1-12; KERNDL, RAINER: Seine Kinder (1963). IN: DERS. (1972), S. 58-121; STOLPER, ARMIN: Klara und der Gänserich. IN: Theater der Zeit 10/1973, S. 40-64; KLEINEIDAM, HORST: Millionenschmidt. Verlagsexemplar Henschelverlag. Berlin 1963; DERS.: Von Riesen und Menschen. Verlagsexemplar Henschelverlag. Berlin 1967; GOZELL, ROLF: Aufstieg von Edith Eiserbeck. Probenfassung. IN: Theater der Zeit 10/1970, S. 68-80.

Überwachung und finanziellen Anreize gewährleistet werden, auch wenn das System der Stechuhren, Prämien und Akkordlöhne beibehalten wird, sondern vielmehr durch ein psychologisch fundiertes Motivierungsverfahren.¹⁸ Die politische Philosophie wirkt hier tief in die betriebliche Struktur hinein, die ArbeiterInnen sollen sich als EigentümerInnen fühlen und sich über dieses Bewusstsein selbst zu Bestleistungen aktivieren. Ihre Arbeitsmoral wird in den 60er Jahren zum Hauptinstrument im Kampf um eine höhere Arbeitsproduktivität, mit der die Überlegenheit des Sozialismus auch nach außen hin sichtbar werden soll:

„Nur so kann die Überlegenheit unserer Gesellschaftsordnung sichtbar, für alle fühlbar, nur so kann der Sieg des Sozialismus endgültig gesichert und der Frieden bewahrt werden. Die Arbeitsproduktivität ist nicht nur eine Frage der Organisation technischer Prozesse. Sie ist vor allem eine Frage der Menschen, ihres Verantwortungsbewußtseins, ihrer Moral. Das aber betrifft den Wirkungsbereich der Kunst.“¹⁹

Die KünstlerInnen bekommen im Zuge der Bitterfelder Konferenz von 1959 den Auftrag, über eine lösungsorientierte Gestaltung zeitgenössischer Konflikte bewusstseinsbildend zu wirken und die erwünschte Motivation und Moral der ArbeiterInnen zu stärken.²⁰ An dieser kulturpolitischen Forderung wird deutlich, dass die Erwartung der 50er Jahre, die neuen Produktionsverhältnisse würden zwangsläufig auch entsprechende (arbeits-)moralische Werte hervorbringen, bereits ernüchtert ist. Diese Ernüchterung führt in der Parteipolitik, aber auch bei vielen KünstlerInnen zu einem Umdenken. Das „richtige“ moralische Verhalten wird in den 60er Jahren nicht mehr als Resultat einer folgerichtigen Selbsterkenntnis aufgrund veränderter Strukturen, sondern als Ergebnis eines politischen Erziehungsprozesses gefasst.²¹

Rückblickend erscheint die Zeit von 1960 bis 1965 als eine „Ankunft im Alltag“²² – die revolutionäre „Verheißungsperspektive“ weicht zunehmend einer „Alltagsperspektive“.²³ Der

¹⁸ Frederick Winslow Taylor ging davon aus, dass die ArbeiterInnen bewusst verlangsamt arbeiten, damit der Arbeitgeber nicht erkennt, welche Zeit tatsächlich für eine Arbeit nötig ist. Diesem „Betrug“ der ArbeiterInnen galt es in der fordistischen Fabrik mit den Mitteln der Kontrolle und der Arbeitsteilung entgegenzusteuern. Vgl.: RUF, ANJA: Frauenarbeit und Fordismus-Theorie. Frankfurt/Main 1990. In der DDR ist das heroische Bild des sozialistischen Arbeiters bzw. der sozialistischen Arbeiterin Ausgangspunkt einer psychologischen Arbeits- und Betriebsphilosophie, in der die ArbeiterInnen sich mit ihrem Arbeitsplatz identifizieren sollen und ihre Motivation als wichtige Ressource im Produktionsprozess gefasst wird. Dieser Ansatz ähnelt in einigen Zügen einer heutigen postfordistischen Unternehmensphilosophie bzw. Angestelltenkultur. Vgl.: SIEMONS, MARK: Jenseits des Aktenkoffers. Vom Wesen des neuen Angestellten. München 1997.

¹⁹ JOHN, HANS-RAINER: Im Gespräch über neue Theaterstücke. IN: Theater der Zeit 7/1962, S. 3.

²⁰ Auf der Konferenz wird von einer Planbarkeit der Bildung des Menschen durch die Kunst gesprochen. „Wir werden also auf unserer Konferenz einige Fragen unserer Literatur und unseres literarischen Lebens auf eine ähnliche Weise behandeln müssen, wie es unsere Wirtschaftsplaner in ihrem Aufgabengebiet tun...“ KURELLA, ALFRED: Vom neuen Lebensstil. Referat vor Schriftstellern, Brigaden der sozialistischen Arbeit und Kulturschaffenden in Bitterfeld am 24. April 1959. IN: Zur sozialistischen Kulturrevolution. Dokumente. Band II. 1957-1959. Berlin 1960, S. 478. Der Traum vom Künstler als „Ingenieur der Seele“, von Stalin formuliert und auf dem 1. Allunionskongress der Sowjetschriftsteller 1934 in Moskau in eine Theorie des Sozialistischen Realismus überführt, wird auf der Bitterfelder Konferenz in einen konkreten Gesellschaftsplan eingebunden. Siehe: SCHMITT, HANS-JÜRGEN; SCHRAMM, GODEHARD: Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum 1. Allunionskongress der Sowjetschriftsteller. Frankfurt/Main 1974.

²¹ Vgl.: ZIMMERMANN (1985), S. 220f.

²² Der Begriff „Ankunft im Alltag“ wurde dem gleichnamigen Roman von Brigitte Reimann entlehnt, der 1961 erschien. EMMERICH (1989), S. 127f.

²³ „Er [der Versuch der Bitterfelder Konferenz] förderte in den sechziger Jahren in Teilen der DDR-Literatur einen Perspektivwechsel vom Wir zum Ich, von der großen revolutionären Verheißungsperspektive zur kleineren

Auftrag an die KünstlerInnen, sich in die Betriebe und landwirtschaftlichen Genossenschaften zu begeben, um den Alltag des „sozialistischen Arbeiters“ in ihren Werken gestaltend aufgreifen zu können, führt bei einigen Autor-Innen, die diesem Auftrag nachgehen, zu einer sicher nicht geplanten Enttäuschung.²⁴

Der Wechsel in die Alltagsperspektive kann über die Inszenierung von Heiligenfiguren vorerst noch optimistisch ausgestaltet werden. Statt eines vorbildlichen, aber statischen Helden-Seins wird eine Entwicklung zum Helden vorgeführt. Über dieses Läuterungsprinzip gelingen in den Texten bis Ende der 60er Jahre trotz formulierter Zweifel noch Happy-Ends. Die sozialistische Moral erscheint in diesen Konstruktionen, aber auch in den von Walter Ulbricht 1958 auf dem V. Parteitag der SED verkündeten „Zehn Geboten der sozialistischen Moral“ wie eine performative Wiederholung des christlichen Wertekanons. Die Moralgesetze orientieren sich formal und inhaltlich am Wortlaut der zehn christlichen Gebote, spitzen diese aber arbeitsmoralisch zu. 1963 werden sie in das Parteistatut aufgenommen. Im Mittelpunkt steht nicht der Mensch, sondern der/die Werktätige. Die Punkte vier bis sieben der Gebote lauten:

„4: ‚Du sollst gute Taten für den Sozialismus vollbringen, denn der Sozialismus führt zu einem besseren Leben für alle Werktätigen.‘ / 5: ‚Du sollst beim Aufbau des Sozialismus im Geiste der gegenseitigen Hilfe und der kameradschaftlichen Zusammenarbeit handeln, das Kollektiv und seine Kritik beherzigen.‘ / 6: ‚Du sollst das Volkseigentum schützen und mehren.‘ / 7: ‚Du sollst stets nach Verbesserungen Deiner Leistungen streben, sparsam sein und die sozialistische Arbeitsdisziplin festigen.‘“²⁵

In Hacks' Stück DIE SORGEN UND DIE MACHT wird das Problem der Arbeitsmoral als Solidaritätskonflikt inszeniert, der bis in die erotische Beziehung hineinreicht. Der Lohnbetrug der ArbeiterInnen aus der Brikettfabrik schadet unter den sozialistischen Produktionsbedingungen nicht einem privaten Unternehmer, sondern dem Staat, und da dieser als Arbeiter- und Bauernstaat gefasst wird, richtet sich der Betrug gegen die ArbeiterInnen selbst. Gegen diese ideelle Konstruktion eines Arbeiter- und Bauerstaates wirkt aber die Verstaatlichung und Zentralisierung der Industrie, in deren Rahmen sich die ArbeiterInnen nicht als eigenverantwortlich begreifen.²⁶ Peter Hacks personalisiert den Konflikt, der Schaden am Staat wird sichtbar auf die ArbeiterInnen der Glasfabrik nebenan

Alltagsperspektive mit ihren tausend Schwierigkeiten im real existierenden Sozialismus.“ RÜTHER, GÜNTHER: Vom Stalinismus zum „Bitterfelder Weg“. IN: GLASER, HORST A. (Hg.): Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. Bern, Stuttgart, Wien 1997, S. 233.

²⁴ Auf der zweiten Bitterfelder Konferenz von 1964 deuten einige SchriftstellerInnen diese Ernüchterung vorsichtig an. Vgl.: ZWEITE BITTERFELDER KONFERENZ 1964. Protokoll der von der Ideologischen Kommission beim Politbüro des ZK der SED und dem Ministerium für Kultur am 24. und 25. April im Kulturpalast des Elektrochemischen Kombinats Bitterfeld abgehaltenen Konferenz. Berlin 1964.

²⁵ ZIMMERMANN (1985), S. 918f.

²⁶ Die Konstruktion eines gesellschaftlichen Eigentums, in dem alle privaten Eigentumsverhältnisse aufgehoben werden, ist deshalb auch problematisch, weil das Geld als ökonomische Grundstruktur beibehalten wird. Die Tatsache, dass die ArbeiterInnen für das private Eigentum, den Lohn, arbeiten, wird in der DDR nicht aufgebrochen.

übertragen und muss innerhalb einer Liebesbeziehung reflektiert werden. Max unterläuft mit seiner schlechten Arbeitsmoral den Verdienst der Geliebten.

„STOLL: Wir sind von der Glasfabrik.

FIDORRA: Ja?

STOLL: Unsere halbe Anlage liegt still wegen der schlechten Briketts. Die Generatoren, die Rohrleitungen. Der Arbeiter kommt zu nichts.

FIDORRA: Gut, also sind die Briketts schuld.

STOLL: Und an den Briketts Sie.

FIDORRA: Inwiefern?

STOLL: Oder wer?

FIDORRA: Der Sozialismus.

STOLL: Aber Sie haben sie doch gemacht.“²⁷

Hede, die am Anfang des Stückes mit einem Bibliothekar, also einem Intellektuellen verlobt ist, entscheidet sich im Verlauf der Handlung für den zehn Jahre älteren Arbeiter. Sie verhilft Max zur Läuterung und wird zum moralischen Katalysator für das ganze Kollektiv. Die junge Frau begreift intuitiv die Möglichkeiten des Sozialismus und kann sie über die Liebesbeziehung an Max weitergeben. Die Liebesbeziehung wird für Max Fidorra zum Anstoß, ein neues, geläutertes Verhältnis zur Arbeit und zu den politischen Strukturen auszubilden. Das Motiv der Frau als Vorkämpferin einer sozialistischen Arbeitsweise wird durch die weiblichen Nebenfiguren des Stückes bestärkt: So lässt sich auch Emma Holdefleiss – wie der Name bezeugt: hold und fleißig – als erste in Max' Brigade von der Notwendigkeit einer besseren Arbeitsmoral überzeugen und gewinnt schließlich auch die restlichen KollegInnen.

Peter Hacks inszeniert diesen Läuterungsprozess im Gegensatz zu anderen AutorInnen der Zeit mit viel Ironie. Er verwendet immer dann eine liedhafte, in Versen gebundene Form des Sprechens, wenn eine Parteidrede oder ein agitatorischer Monolog vorgetragen wird, und erzeugt so eine Künstlichkeit der Rede. Der Eindruck des Märchenhaften haftet dem gesamten Stück an. Darüber hinaus parodiert Hacks das Heiligenmotiv durch eine überraschende Wendung der Handlung. Als Hede infolge von Max' Läuterung erheblich mehr Geld verdient als dieser, wird Max impotent und die Liebesbeziehung scheint zu scheitern.

„(Prolog): Sie kauft, schafft an, bezahlt. Wer zahlt, herrscht. / Die Würde dieses deutschen Proletariats / Ist tief verletzt. Ganz unvermögend steht er. / Und mit der Kraft des Gelds entschwinden ihm / Des Geists, der Muskeln und der Lenden Kräfte. / Schlimme Verknotung: diese Liebe scheitert / Daran, daß einer Geld hergab aus Liebe.“²⁸

Mit den Veränderungen im Arbeitsprozess scheinen sich auch die Geschlechterrollen zu verändern: Hede ist nicht nur erwerbstätig und kann für sich selbst sorgen, sondern übernimmt darüber hinaus die traditionell männliche Ernährerrolle in der Beziehung. Max

²⁷ HACKS (1976), S. 99.

²⁸ HACKS (1976), S. 90.

verliert im Zuge seiner neuen arbeitsmoralischen Haltung seine ökonomische Machtposition und reagiert mit Impotenz auf diesen Verlust.²⁹ Der weitere Handlungsverlauf parodiert nicht nur traditionelle Geschlechterzuschreibungen, sondern verweist darüber hinaus auf die Tatsache, dass über das beliebte Motiv der erwerbstätigen Heiligenfiguren auch biopolitische Machtregulative und Disziplinierungstechniken affirmiert werden. Hacks Arbeiterheld schlägt überraschend den Lohn der Läuterung, die begehrte Frau, aus. Er stilisiert sich lieber als Asket für den Sozialismus, der für seine neue moralische Haltung die Liebesbeziehung und damit auch die Aussicht auf eine eigene Familie aufopfert. Das Heiligenmotiv und die nahezu religiöse Überhöhung der sozialistischen Arbeitsmoral wird hier überspitzt „fehlinszeniert“:

„STOLL: Denn ich höre, du hast für Güte gestimmt gestern.

FIDORRA: Wer kommt denn auf gegen die?

STOLL: Aber du hast auch dafür gesprochen, heißt es, und vielleicht den Ausschlag gegeben.

FIDORRA: Heißt es so?

STOLL: Hast du nicht an mich gedacht, Max?

FIDORRA: Ich habe an dich gedacht und habe auf dich verzichtet.“³⁰

Mit seinem „Verzicht“ unterläuft Max das Funktionsprinzip der Heiligen, die eben nicht nur über ihre Arbeitsmoral, sondern auch über ihre Sexualität konstruiert wird. Die Heilige, die aufgrund ihrer ökonomischen Unabhängigkeit als moralischer Katalysator eingesetzt werden kann, muss gleichzeitig als liebende, treue Frau und Mutter im biopolitischen Sinne die Fortpflanzung garantieren. Ihre Sexualität ist Mittel einer Disziplinierung, also der Lohn oder im Entzug die Strafe für die arbeitende männliche Figur, und darüber hinaus wichtiges Regulativ des Staates. Michel Foucault weist in einer Vorlesung von 1976³¹ auf die Transformationen des politischen Rechts im 19. Jahrhundert hin, im Zuge derer das vormalige Recht der Souveränität – „sterben zu machen“ und „leben zu lassen“ – um das neue Recht, „leben zu machen“ und „sterben zu lassen“ ergänzt wurde. Damit entsteht eine neue Machttechnik, die nicht nur disziplinierend am Körper des Individuums agiert, sondern darüber hinaus versucht, regulierend in gesellschaftliche Entwicklungen einzugreifen. Prozesse der Reproduktion, der Geburten- und Sterberate, die Entwicklung von Krankheiten werden beobachtet, gemessen und kontrolliert, um die Verminderung von Arbeitszeit und Arbeitskräften wie auch ökonomische Kosten in einem langfristigen Maße absehen und beeinflussen zu können. Foucault weist darauf hin, dass sich die disziplinären Techniken am Körper und die regulatorischen Machtmechanismen ergänzen. Sexualität ist sowohl ein wichtiges Konzept für die Disziplinierungstechniken als auch für die Regulierung von Bevölkerung. Beide Machtprinzipien finden ihren Ausdruck in der „Norm“, im Konzept der Normalität. Foucault hat am Ende seiner Vorlesung von 1976 festgestellt, dass auch der

²⁹ Diese ökonomische Machtposition der Männer wird im Stück auch dadurch verdeutlicht, dass die Kohlearbeiter mit ihrem Lohn entweder die Ehefrauen aushalten oder sich von dem Geld Huren leisten.

³⁰ HACKS (1976), S. 182.

³¹ Vgl.: FOUCAULT, MICHEL: In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France (1975-76). Aus dem Französischen von Michaela Ott. Frankfurt/Main 1999, S. 276-305.

Sozialismus dieses biopolitische Machtregulativ, also die Vorstellung, dass der Staat sich um das Leben zu kümmern hat, es verwaltet und Zufälle auszuschließen versucht, ungebrochen übernimmt.³²

Viele Stücke der DDR-Dramatik, in denen ein Einbruch von Frauen in den Arbeitsmarkt thematisiert wird, enthalten gleichzeitig eine Art Beruhigung bzw. die Festschreibung traditioneller Rollenmuster. Die erwerbstätigen Frauenfiguren stellen mit ihrer ökonomischen Unabhängigkeit die Reproduktionsaufgabe nicht in Frage, vielmehr bestärken die überwiegenden Inszenierungen die doppelte Vergesellschaftung der Frau als Erwerbstätige und Mutter. Die Erwerbstätigkeit der Frau führt eben nicht, wie in Hacks' ironischer Variante, zur Impotenz des Mannes oder zur Kinderlosigkeit der Frau, sondern Reproduktion und Erwerbstätigkeit werden eng miteinander verknüpft. Das politische Leitbild von der berufstätigen Mutter ist dabei mit Foucaults Begriffen als biopolitisches Machtregulativ interpretierbar. In vielen Theatertexten der 60er Jahre wird dieses Regulativ zugespitzt, indem die Aussicht des Mannes auf Reproduktion an seine arbeitsmoralische Haltung geknüpft wird. In Franz Freitags Stück VERSCHWÖRUNG UM HANNES (1963), Rolf Gozells Stück AUFSTIEG DER EDITH EISERBECK (1970), Horst Kleineidams Stück MILLIONENSCHMIDT (1962), Fritz Selbmanns Stück EIN MANN UND SEIN SCHATTEN (1962) und vielen anderen Stücken machen die Frauenfiguren die Arbeitsmoral von ihren Partnern zur Grundbedingung für eine Beziehung.

„Irrgang: Dir haben sie wohl auch geflüstert, daß ich auf Prämien scharf bin? Dann stell' bitte auch in Rechnung, daß deine Tochter meine Frau ist und daß sie einige Ansprüche ans Leben stellt.

Annemarie (*springt auf, erregt*): Ah! Jetzt schiebst du mich auch noch vor. Aber ich verzichte auf deine Lebensansprüche. Damit du's endlich weißt. Ich verzichte. Auf alles. Auf dich auch. (*Will sich neben ihre Mutter setzen.*)

Frau B. (*schiebt sie weg*): Nein. Ihr geht jetzt nach Hause, beide.

Annemarie: Ich bleib' hier. Mag er sehen, wie er zurecht kommt.“³³

Die Frauenfiguren interessieren sich nicht für die materielle Situation des potentiellen Lebenspartners, sondern für seine ideellen Leistungen und Taten. Das gesellschaftliche Leitbild wird über die Ansprüche der Frauenfiguren auf den privaten Bereich übertragen:

„Frau B.: Ja, wozu redet man überhaupt? Weil man miteinander lebt. Und wie kann ich wirklich so mit dir leben, wie es sein muß, wenn ich nichts von dem Wichtigsten in deinem Leben, von deiner Arbeit erfahre?“³⁴

In manchen Stücken löst dieser Anspruch eine Läuterung der männlichen Figuren aus, in anderen Stücken trennen sich die Frauenfiguren vorübergehend oder endgültig von ihren

³² Diese regulative Politik wird spätestens mit dem Machtantritt von Erich Honecker 1971 offensichtlich. Seine Sozialpolitik kreiste um die Mutterschaft der Frau und zielte mit ihrem bevölkerungspolitischen Anspruch auf die Absicherung der Wirtschaft ab. Vgl. z.B. NAGELSCHMIDT, ILSE (Hg.): Frauenleben, Frauenliteratur, Frauenkultur in der DDR der 70er und 80er Jahre. Leipzig 1997, S. 8 ff.

³³ SELBMANN; FRITZ: Ein Mann und sein Schatten. Henschelverlag Bühnenexemplar. Berlin 1962, S. 41.

³⁴ SELBMANN (1962), S. 43.

uneinsichtigen Partnern und wenden sich bewundernd den Männern zu, die sich bereits durch eine vorbildliche Arbeitsmoral auszeichnen. So sagt sich beispielsweise die Protagonistin Heidi aus Freitags Stück DIE VERSCHWÖRUNG UM HANNES von ihrem Freund Erich los und verliebt sich in den neuen Brigadier der Traktorenbrigade, der sich für eine höhere Arbeitsproduktivität im Dorf engagiert.

„HEIDI (bitter): Verdienen, verdienen. Alles willst du in Geld messen. Das Geld, Erich, es hat dich blind gemacht.“³⁵

In diesem Stück, aber auch in Joachim Knauths Text DIE KAMPAGNE von 1963,³⁶ tritt die Partei sogar als Beziehungskuppler auf. In anderen Stücken werden über den Parteisekretär oder die FDJ-Jugendgruppe sozialistische Hochzeiten initiiert oder die Trennung von Paaren eingeleitet. In dem Stück SORGENKINDER von 1964, ebenfalls ein Text von Franz Freitag, werden die Frauen des Dorfes gezielt im Kampf gegen den Arbeitskräftemangel in der Landwirtschaft eingesetzt.³⁷ Der LPG-Vorsitzende Rex plant ein Fest, auf dem die Soldaten, die gerade bei der Ernte helfen, mit den Mädchen aus dem Dorf verkuppelt werden sollen. Er hofft, dass der Schnaps und die Hitze des Festes zu zahlreichen Schwangerschaften und damit auch zu Ehen führen, über die dann die Männer im Dorf gehalten werden können. Franz Freitag bindet diese biopolitischen Überlegungen in eine Komödienstruktur ein, die jungen Leute entdecken den Plan und spielen das Spiel mit, um mithilfe der scheinbar schwangeren Frauen dem LPG-Vorsitzenden bauliche und technische Verbesserungen für das Dorf abzurufen.

Die Liebe und Sexualität der begehrten Frau wird in allen hier aufgeführten Stückbeispielen regulierend eingesetzt. Damit werden die Heiligenfiguren nicht nur in ihrer Hingabe, sondern auch im Entzug zum Läuterungsanlass. Gleichzeitig gewinnt der sozialistische Arbeiterheld über die Anerkennung und Hingabe der Heiligen seine vormals ökonomische Potenz auf einer ideellen Ebene zurück, nur ihm gelingt es, das traditionelle Rollenverhältnis zu bewahren. Ihm kommt am Schluss der Läuterung der politische Ruhm zu, während die anstiftende Leistung der Frauenfiguren selbstverständlich und quasi natürlich scheint. Über diese Konstruktion wird wiederum ein christliches Prinzip wiederholt, die Heilige handelt nicht selbst, sondern etwas – hier die sozialistische Moral – spricht aus ihr, bedient sich gottgleich ihres Körpers. So wird auch Max Fidorra in Peter Hacks' Stück DIE SORGEN UND DIE MACHT am Ende durch Hedes Bewunderung aufgewertet und kann sich, ausgestattet mit dieser neuen ideellen Potenz, wieder auf die Liebesbeziehung einlassen:

³⁵ FREITAG (1963), S. 15. Die Uraufführung des Stückes erfolgte am Friedrich-Wolf-Theater Neustrelitz am 4.2.1963.

³⁶ Vgl.: KNAUTH, JOACHIM: Die Kampagne. IN: KNAUTH, JOACHIM: Stücke. Berlin 1973. S. 27/28. Die Uraufführung des Stückes erfolgte am 14.6.1963 in Gera.

³⁷ Vgl.: FREITAG, FRANZ: Sorgenkinder. IN: Theater der Zeit 6/1965 S. 1-16. (UA: 27.9.1964, Friedrich-Wolf-Theater Neustrelitz). Das Stück spielt auf den ab 1960 tatsächlich stattfindenden Strukturwandel in der Verteilung der Arbeitskräfte an. Die Beschäftigung in der Landwirtschaft nahm ab, während sie in der Bauwirtschaft und im Dienstleistungsbereich zunahm. Vgl.: ZIMMERMANN (1985), S. 62.

„FIDORRA: Ich bin ganz blank.

STOLL: Unsinn, ich habe Geld.

FIDORRA: Du.

STOLL: Wir.

FIDORRA: Gut, Frau, wenn das so ist, gehen wir. Du zahlst, und ich werde bewundert.

Aber der Blitz soll mich zersägen, wenn ich begreife, wie das alles so schnell mit mir bis hierhin gekommen ist.“³⁸

Peter Hacks verweist in seinem Text deutlich auf die Kontinuität von stereotypen Geschlechterzuschreibungen, trotz der veränderten Eigentums- und Produktionsverhältnisse. Auch ein privates Eigentum existiert weiterhin und damit auch das Bestreben, es zu mehren. Mit Blick auf die Lohntüte der ArbeiterInnen und ihre „private Politik des gefüllten Magens“, stellt Hacks die Behauptung vom Sozialismus als neue Gesellschaftsordnung in Frage:

„KUNZE: Es geht nicht ohne den materiellen Anreiz. Der Kumpel sieht zuerst aufs Geld, weil der Kumpel zuerst ein Mensch ist, Kapitalismus oder Sozialismus. Er kann nicht an gegen seine Natur.

MITGLIED DER LEITUNG: Wo der Mensch gegen seine Natur nicht ankann, das zeigt, dass politisch schlecht gearbeitet wird.

KUNZE: Das Bewußtsein kommt vom Gehirn. Das Gehirn wird gefüllt über den Magen.“³⁹

Die erste Fassung von Hacks' Stück wird nach einer Probeaufführung von Funktionären in Berlin abgelehnt. Dem Autor wird vulgärer Materialismus vorgeworfen. Im Mai 1960 kommt es zur Uraufführung der zweiten Fassung in Senftenberg, die wieder durch Berlin untersagt wird. Eine dritte Fassung wird im Oktober 1962 am Deutschen Theater in Berlin in der Regie von Wolfgang Langhoff aufgeführt. Die Inszenierung muss nach 22 Vorstellungen ebenfalls abgesetzt werden.⁴⁰ In einer Einschätzung der Kulturabteilung des ZK heißt es:

„Seine Menschen werden im wesentlichen nur von zwei Triebkräften beherrscht, vom Bereicherungstrieb und vom Geschlechtstrieb. Diese Menschen haben kaum eine Psychologie und werden zu Sprachrohren vulgär-materialistischer Anschauungen... Der Zuschauer vermag sich weder mit der Partei noch mit der Arbeiterklasse zu identifizieren. Die kritische Distanz ersetzt die sozialistische Parteilichkeit.“⁴¹

³⁸ HACKS (1976), S. 183.

³⁹ HACKS (1976), S. 108. Hacks ironisiert mit seinem Stück auch das Ideal einer Arbeitstugend, die nach Günter Erbe „einen zu Triebverzicht und Konsumenthaltung bereiten Persönlichkeitstyp“ voraussetzt. ERBE, GÜNTER: Die verfemte Moderne. Die Auseinandersetzung mit dem „Modernismus“ in Kulturpolitik, Literaturwissenschaft und Literatur der DDR. Opladen 1993, S. 208.

⁴⁰ Vgl.: HASCHÉ; SCHÖLLING; FIEBACH (1994), S. 45f.; FIX, PETER: Lebt Kunst von den Fehlern der Welt? Notizen zu Theaterstücken von Peter Hacks. IN: HACKS (1976), S. 465.

⁴¹ zitiert nach: HASCHÉ; SCHÖLLING; FIEBACH (1994), S. 46. Es gab einige Versuche, das Stück vor der Absetzung zu retten, so versuchte z.B. Jürgen Schmidt ein Streitgespräch in Gang zu bringen: „Ist es nicht an der Zeit, nicht nur theoretisch, sondern auch praktisch anzuerkennen, daß ein Künstler das Recht hat, die positiven und auch die negativen Seiten der wesentlichen Widersprüche unserer Zeit zugespitzt darzustellen, damit der Kunstbetrachter diese klarer erkennen, gründlicher über sie nachdenken und bewußter Partei ergreifen kann?“ SCHMIDT, JÜRGEN: Streitgespräch um „Die Sorgen und die Macht“. IN: Theater der Zeit 11/1962, S. 19.

Peter Hacks distanziert sich zunehmend vom Gegenwartsdrama, denn "Historisieren ist Voraussetzung für Poetisieren".⁴² Die Gegenwart bezeichnet er als den "weißesten Fleck" auf der Bewusstseinslandkarte des Publikums, sie taue nicht zur Metapher ihrer selbst.⁴³ Er wendet sich verstärkt mythischen und historischen Stoffen zu.

4.1.2. „WIE SIEHT SIE DENN AUS, IHRE ‚GEWALTLOSE GEWALT‘?“⁴⁴

Die Konstruktion eines Reformversprechens nach dem Mauerbau 1961

Mit der Konstruktion des Heiligenmotivs geht die Konnotation des Sozialismus und der neuen Zeit mit Zuschreibungen von Weiblichkeit einher. Der sozialistische Neuanfang wird in Form einer Frau begehrt⁴⁵ oder durch eine Frau geboren.⁴⁶ Über die Attraktivität der sozialistischen Frau wird die Attraktivität des Sozialismus vermittelt, sie Zierde und Galionsfigur zugleich.

„Speck: Die elegante Frau gehört in wachsendem Maße zu unserem Kampfprogramm.“⁴⁷

In Kubas Stück *TERRA INCOGNITA*,⁴⁸ taucht eine Geologin gar als leichtfüßiger Engel inmitten eines Erdölfeldes auf, sie erscheint als Lichtgestalt des Sozialismus in dunklen Männerarbeitswelten und als eine Vorahnung auf die Helligkeit und Sauberkeit der technisch-wissenschaftlichen Revolution.

„Grebe: Denn, wie gesagt, / der Wind pffft aus dem Wetterloch / und wehte diesen Engel von Gestalt daher, / mich abzulösen –“⁴⁹

Diese Konstruktion der arbeitenden Frau als „reine und helle“ Lichtgestalt des Sozialismus, spielt aber auch in jenen Texten eine wichtige Rolle, in denen die Enttäuschung über den politischen Dogmatismus der 50er Jahre kritisch verhandelt wird. Das politische Versprechen auf eine innere Reform nach dem Mauerbau 1961 wird von vielen KünstlerInnen und Intellektuellen in der DDR zunächst hoffnungsvoll angenommen und wiederholend in den eigenen Werken inszeniert und angerufen.⁵⁰ Bis Mitte der 60er Jahre geht die literarische

⁴² HACKS, PETER: Über Gegenwartsdrama, abschließend zu ‚Moritz Tassow‘. IN: DERS: Die Maßgaben der Kunst. Gesammelte Aufsätze. Berlin 1978, S. 339.

⁴³ Vgl. HACKS (1978), S. 337 ff.

⁴⁴ HAUSER, HARALD: Barbara. Drei Biographien in einem Vorspiel und sieben Bildern. Verlagsexemplar Henschel-Verlag 1964, S. 64. Das Stück wird am 1.2.1964 in Rostock uraufgeführt.

⁴⁵ „Alfred: Ich wollte zu euch, weil ich zur Schwarzen wollte. Vielleicht auch in ein neues Leben. Sie und das neue Leben waren eins für mich.“ SAKOWSKI, HELMUT: Steine im Weg. Nach einem Fernsehspiel unter Mitarbeit von Hans Müncheberg. Berlin 1963, S. 70.

⁴⁶ „FLINT: So sah sie aus, die neue / Zeit: nackt, wie Neugeborene immer, naß / Von Mutterblut.“ MÜLLER, HEINER: Die Umsiedlerin oder das Leben auf dem Lande. IN: DERS. (2000c), S. 216.

⁴⁷ KNAUTH (1973), S. 53.

⁴⁸ Kubas Stück wurde am 5.7.1964 in Rostock durch Hanns Anselm Perten uraufgeführt.

⁴⁹ KUBA: terra incognita. Dramatisches Poem in zwei Teilen. Dramaturgische Einrichtung Hanns Anselm Perten. IN: Sozialistische Dramatik. Autoren der Deutschen Demokratischen Republik. Henschelverlag Berlin 1968, S. 361-478.

⁵⁰ Nach dem Mauerbau scheint sich zunächst eine gesellschaftspolitische Öffnung abzuzeichnen, in der Literatur und im Spielfilm werden gesellschaftliche Problemlagen zunehmend offener reflektiert. Doch mit dem

Kritik an autoritären Machtmechanismen häufig mit einer symbolischen Reinigung und Erneuerung der Partei einher. Die Konstruktion der heiligen Frauenfigur wird nun in einen deutlichen Gegensatz zum männlich konnotierten Dogmatismus der Funktionäre und Planer gesetzt, die Gesundung des Parteikörpers wird über sie als möglich vorgeführt und damit das Versprechen auf Reform und auf innere Läuterung in Folge des Mauerbaus 1961 literarisch wiederholt.

In Harald Hausers Stück BARBARA von 1964 verhindert die 28-jährige Maschineningenieurin Barbara Heyn, dass der 33-jährige Elektroingenieur Dr. Uwe Jobst mit seiner Tochter Karin in die BRD flüchtet. Uwe und Barbara haben den Krieg noch als Kinder miterlebt: Uwe wird kurz vor Kriegsende als 17-Jähriger gezwungen, auf einen KZ-Häftling zu schießen, während sich Barbara mit einem im Untergrund lebenden Kommunisten anfreundet und ihn trotz ihres jugendlichen Alters im Verhör nicht verrät. Aus diesen unterschiedlichen Schicksalen wird zunächst eine gemeinsame ideologische Konsequenz abgeleitet: Barbara und Uwe treten nach dem Krieg in die Partei ein, sie wird „zur kommunistischen Jungfrau Maria“,⁵¹ er setzt sich als „glühender Sozialist und himmelstürmender Jüngling“⁵² für den neuen Staat ein. In der Konstruktion der beiden unterschiedlichen Vorgeschichten werden die Geschlechtszuschreibungen des Heiligenmotivs wiederholt, während die Frau bereits als Kind „auf der richtigen politischen Seite“ steht, wäscht sich Uwe durch das Engagement für den Sozialismus von seiner Schuld rein. Barbaras Hingabe an die Partei scheint auch nach den Offenbarungen der Verbrechen Stalins auf dem 20. Parteitag der KPdSU ungebrochen,⁵³ selbst die Konfrontationen mit DogmatikerInnen aus den eigenen Reihen rufen keine grundsätzlichen Zweifel hervor. Uwe wendet sich dagegen nach mehreren Parteiverfahren und der Verurteilung seiner Tochter zu zwei Jahren Jugendwerkhof ernüchtert von der Politik ab.⁵⁴ Sein Vertrauen in den neuen Staat ist enttäuscht, er wird immer mehr zum Zyniker, der den Vertrauensverlust hinter Gleichgültigkeit verbirgt und jeder Konfrontation aus dem Weg geht. Barbara, die Uwe liebt, beschreibt diesen Zynismus als Eishauch einer ganzen Generation.

kulturpolitischen Kahlschlag infolge des 11. Plenums des ZK der SED 1965 erfolgt eine politische Kehrtwende: Unzählige Texte und Filme werden als „modernistisch“, „anarchistisch“ oder „nihilistisch“ verboten. EMMERICH (1989), S. 166 ff.

⁵¹ HAUSER (1964), S. 35. Die Uraufführung des Stückes fand am 1.2.1964 in Rostock statt.

⁵² HAUSER (1964), S. 40.

⁵³ Hauser bezieht sich in seinem Text auf die Enthüllung der Versprechen Stalins durch Chruschtschow auf dem 20. Parteitag der KPdSU im Frühjahr 1956 und auf den Ungarnaufstand im gleichen Jahr. Der Juniaufstand von 1953 wird dagegen nicht thematisiert. Darüber hinaus wird die autoritäre Praxis der Parteiverfahren an Schulen und Betrieben, aber auch die Maßnahme der Arbeitseinsätze zur Bewährung in der Produktion kritisiert.

⁵⁴ Uwe bürgt für einen Freund, der aber kurze Zeit später in die BRD flüchtet. Daraufhin wird Uwes Beförderung zum Chefingenieur des E-Werkes abgelehnt. Darüber hinaus kämpft Uwe für das neue ökonomische System der Planung und Leitung, er spricht sich gegen die zu niedrigen Preise für Elektrizität, Gas und Kohle aus, was ihm den Vorwurf einer kapitalistischen Denkweise einbringt. Seine Tochter Karin, die er allein großzieht, hat in der Schule FDJlerInnen provokativ in Trauerkleidung verabschiedet. Der eigentliche „Anzettler“ dieser Aktion ist ebenfalls in die BRD geflüchtet und Karin muss die gesamte Verantwortung für den Vorfall tragen. An ihr wird ein Exempel statuiert, sie wird zu zwei Jahren Jugendwerkhof verurteilt.

„Barbara: Wen macht ein Schlag, den er erwartet, wanken? Dieser Eishauch umgibt euch alle – eine ganze Generation, Gewicht hat euer Heute – nicht euer Gestern!“⁵⁵

Uwe will die DDR mit seiner Tochter verlassen und verabschiedet sich von Barbara. Doch sie hält ihn zurück und sucht das Gespräch mit ihm. Sie ist der Ansicht, dass seine Arbeit und Fachkenntnis, aber auch seine rebellische politische Haltung in der sozialistischen Gesellschaft gebraucht werden. Die Wiederholung des Heiligenmotivs geht hier mit einer interessanten Variation einher: In Hausers Stück wird nicht das junge, etwas naive Arbeitermädchen, sondern eine ältere und hoch qualifizierte Frau inszeniert. Barbara zeichnet sich durch hohe Fachkompetenz und durch eine engagierte Arbeitsmoral aus. Die Läuterung des enttäuschten Zynikers erfolgt aufgrund durchdachter Argumente. Die Handlung des Stückes erstreckt sich über wenige Stunden einer Nachtschicht, in der Barbara Uwes Zweifel zu entkräften versucht. Zugespitzt wird der Konflikt dadurch, dass es die Nacht vom 12. auf den 13. August 1961 ist, also zeitgleich gerade die Berliner Mauer errichtet wird. Es geht hier nicht einfach darum, einen unpolitischen Arbeiter oder Fachmann zur sozialistischen Arbeitsmoral zu bekehren, sondern bei dem zweifach enttäuschten, vormals idealistischen und engagierten Mann Geduld mit der Partei und Verständnis für ihre Unvollkommenheit und Schwächen zu wecken. Uwe wurde für seine reformerische Haltung gegenüber betrieblichen und politischen Angelegenheiten mehrfach abgestraft und damit enttäuscht und verunsichert.

„Uwe: Aus dem himmelstürmenden Jüngling ist ein misstrauischer Einzelner geworden. Barbara, die Welt, an die du dich klammerst, ist eine Scheinwelt! Hohl wie eine große, bunte, das Universum spiegelnde, vollkommene Seifenblase. [...] Barbara: Wir wissen, dass der Krieg gegen die Wanzen lange dauert. Nur: *Du* unterschlägst die Hauptsache: die Millionen Gesunden!“⁵⁶

Diese Argumentation, die deutlich einem totalitären und repressiven Sprachgebrauch folgt, wird in eine verständnisvolle Haltung eingebunden, mit der Barbara Uwes verschüttetes Vertrauen zu wecken versucht. Uwe wird von ihr trotz seiner Vergangenheit und seiner Fehler geliebt, nun soll er selbst bereit sein, liebend Fehler zu verzeihen. In dieser Logik wird das christliche Prinzip der göttlichen Liebe wiederholt: Gott liebt auch den Sünder. Wer glaubt, wird nicht gerichtet, sondern errettet.⁵⁷ Barbara gelingt es mit ihrer Beharrlichkeit, Uwes Zynismus als Maske zu entlarven und einen Läuterungsprozess einzuleiten, darüber hinaus formuliert sie ein neues Verständnis von Parteipolitik und Erziehungsarbeit. In diesem Verständnis werden männliche und weibliche Zuschreibungen gegeneinander ausgespielt. Uwes Ernüchterung wird mit einem neuen, stereotyp weiblich codierten Bild der Partei geheilt, das dem männlich konnotierten Dogmatismus der 50er Jahre entgegengesetzt ist.

⁵⁵ HAUSER (1964), S. 36.

⁵⁶ HAUSER (1964), S. 40f.

⁵⁷ „Jesus Christus: Wer zu mir kommt, den werde ich nicht hinausstoßen.“ (Johannes 6,37); „Gott ist die Liebe; und wer in der Liebe bleibt, der bleibt in Gott und Gott in ihm.“ (1. Johannes 4,16). „Ich bin bei dir, daß ich dir helfe und dich errette, spricht der Herr.“ (Jeremia 15,20).

Der gesunde Parteikörper, das sind Menschen, die wie Barbara gütig und mütterlich handeln:

„Karin: Wie sieht sie denn aus, Ihre ‚gewaltlose Gewalt‘?

Barbara: Sie ist Wissen; sie ist Verstehen, Hilfe, Freundschaft. Sie ist auch Anziehung eines Gewissens. Und sie ist Liebe. Diese Gewalten sind dabei, die körperliche Gewalt zu überwinden. [...]

Uwe: Mein Gott, Barbara, wenn ihr alle so wärt! Wenn ihr nur alle so wärt!

Barbara: Wir sind so. Alle zusammen sind wir so. Du hättest dich nur umzusehen brauchen, anstatt dein Herz zu verschließen. Da wir viele sind, mögen uns zeitweilig Schwache, sogar eine Handvoll Schlechter begleiten – alle zusammen sind wir so.“⁵⁸

Die Notwendigkeit einer Erziehung durch die Partei wird dabei nicht in Frage gestellt, sondern lediglich mit neuen Zuschreibungen versehen, sie beinhaltet nicht länger Härte gegenüber dem abtrünnigen oder uneinsichtigen Individuum, sondern äußert sich als sorgende, schützende und verständnisvolle Liebe, die verschlossene Herzen öffnet. Damit wird ein Reformversprechen inszeniert, ohne grundsätzlich an der autoritären Führungsposition der Partei zu zweifeln. Martin Kohli benennt in seinem Aufsatz DIE DDR ALS ARBEITSGESELLSCHAFT? vier unterschiedliche Legitimationsstrategien des sozialistischen Staates. Während sich die Partei in den 50er Jahren noch hauptsächlich auf den Antifaschismus beruft, „wurde in der zweiten Phase das Reformversprechen selbst zur Stütze der Bevölkerungsloyalität“.⁵⁹

Barbara verkörpert die Hoffnung auf eine gesellschaftspolitische Reform, fordert darüber hinaus aber auch vom Einzelnen die Treue zur Partei ein. Das Bekenntnis zum sozialistischen Staat wird mit dem Liebesschwur in einer privaten Beziehung gleichgesetzt, in der man die geliebte Person oder Sache nicht wegen einer kurzfristigen Schwäche verrät bzw. verlässt, sondern sich engagiert. Barbara setzt sich und die Partei bewusst in eins, Fehler werden personifiziert, sie können überwunden werden und scheinen damit nicht strukturell begründet zu sein.

„Uwe: Ich achte Ihre Partei wenig.

Barbara: Du achtest *mich* nicht?

Uwe: Sie identifizieren sich mit den Dummheiten und Missgriffen Ihrer Partei?

Barbara: Ich identifiziere mich auch mit ihren Irrtümern und Fehlern. [...] Jetzt, da ich

⁵⁸ HAUSER (1964), S. 64f.

⁵⁹ KOHLI, MARTIN: Die DDR als Arbeitsgesellschaft? Arbeit, Lebenslauf und soziale Differenzierung. IN: KAEUBLE, HARTMUT; KOCKA, JÜRGEN; ZWAHR, HARTMUT: Sozialgeschichte der DDR. Stuttgart 1994, S. 39. Auch die Figur des alten Antifaschisten ist eine utopische Figur der Dramatik der DDR: In den 50er Jahren werden diese Männerfiguren und die Partei noch in eins gesetzt, gleichzeitig zeigt sich aber bereits das Nachrücken der Aufbaugeneration in der meist jünger konstruierten Figur des Parteisekretärs an. In den Texten der 60er Jahre sind die Altkommunisten inzwischen die Großvaterfiguren oder die alt gewordenen Betriebsleiter, die nun von der Aufbaugeneration abgelöst werden. Sie fungieren zwar noch als Repräsentanten des kollektiven Gewissens, vor dem sich der Einzelne schuldig fühlen muss, werden aber zunehmend auch wie die Heiligenfiguren als Vertreter eines wahrhafteren und ursprünglichen Sozialismus inszeniert. In der Auseinandersetzung mit dem Dogmatismus und autoritären Führungsstil der Partei in der Dramatik der 60er Jahre wird hauptsächlich die Aufbaugeneration bzw. die Figur des jungen Parteisekretärs kritisiert. Die Heiligenfiguren agieren in diesem Kontext als geistige Töchter dieser Altkommunisten.

weiß, daß du mich liebst – und dich mühst, wieder Sie zu mir zu sagen – stelle ich mich dir in den Weg.

Uwe: Wer stellt sich mir in den Weg? Der Parteifunktionär oder eine Frau?

Barbara: Eine Frau, die Parteifunktionär ist.“⁶⁰

Das Stück endet in einem sehr konstruierten Happy End, Uwe bleibt in der DDR, Barbara und er werden ein Paar. Die Tochter Karin bekommt trotz ihrer Vorstrafe einen Abiturplatz und auch das Traumstudium der Tiermedizin wird ihr genehmigt. In diesem unwahrscheinlichen Happy End wird die Erziehungs- und Führungsfunktion der Partei bestärkt, Uwe und Karin sind rückblickend sehr froh, dass Barbara sie aufgehalten hat. Gleichzeitig wird über ein mütterlich konnotiertes Parteiverständnis die Hoffnung auf Reform bestätigt, auch wenn die ideologischen Kampfwörter in Barbaras Argumentation eine andere Sprache sprechen.

Diese besondere Variation des Heiligenmotivs, in der über eine Frauenfigur die Möglichkeit eines Strukturwandels bekräftigt und vorgeführt wird, taucht bis Anfang der 70er Jahre in den Theatertexten auf. In Stücken wie Rainer Kerncls NACHT MIT KOMPROMISSEN (1973) oder Paul Gratziks UMWEGE. BILDER AUS DEM LEBEN DES JUNGEN MOTORENSCHLOSSERS MICHAEL RUNNA (1970) werben die Frauenfiguren ähnlich wie bei Hauser für ein neues Verständnis von politischer Partei- und Erziehungsarbeit. Selbst die Küsse der Frauenfiguren werden in dieser Variation des Heiligenmotivs neu verteilt: In einigen Szenarien gewinnen nun gerade diejenigen Männer die begehrte Frau, die gegen den Dogmatismus oder die realsozialistische Engstirnigkeit der politischen oder betrieblichen Leitung aufbegehren. Das Aufbegehren des Rebellen wird hier nicht nur belohnt, sondern als die wahrhafte (arbeits)moralische Haltung abverlangt. So droht die 34-jährige Marion aus Armin Müllers Stück SIEBEN WÜNSCHE von 1974 ihrem Mann sogar mit der Trennung, als dieser aus Rücksicht auf ihre Schwangerschaft den Konflikten im Betrieb aus dem Weg gehen will und seine Kündigung einreicht.

„Marion: Denn ich weiß, was es bedeutet, stillzuhalten, still zu sein. Wenn wir das einreißen lassen, ist's aus mit uns. [...] An sowas geht mehr kaputt als eine Ehe!“⁶¹

Engagement und Ehrlichkeit sind dabei die gleich bleibenden Kategorien, die diese Frauenfiguren, wie schon ihre jüngeren Vorgängerinnen im Kampf für eine sozialistische Moral, als grundsätzliche Bedingung für ihre Arbeit, aber auch für ihr Leben artikulieren:

„Marion: Rolf bedeutet mir viel. Seine Ehrlichkeit. Sein Mut. So möchte ich leben. *Pause.* Daß ich wieder auf den Beinen steh, verdank ich ihm. Daß ich den Mumm hab, vor Kinder hinzutreten und ihnen zu sagen: so wird die Welt sein, die wir wollen.“⁶²

⁶⁰ HAUSER (1964), S. 20f.

⁶¹ MÜLLER, ARMIN: Sieben Wünsche. IN: Theater der Zeit 3/1974, S. 62.

⁶² MÜLLER (1974), S. 60.

4.1.3. „ANNA: ER WILL, DAß ICH IHN RETTE. HEDWIG: WARUM ICH?“⁶³

Die parodistische Wiederholung der Heiligenfigur und die Normierung ihres moralischen Anspruchs

Die parodistische Variation des Heiligenmotivs, die sich bei Peter Hacks schon in den 60er Jahren zeigt, nimmt in den 70er Jahren zu, zu einem Zeitpunkt, als das Heiligenmotiv generell in vielen Handlungsverläufen bereits scheitert. In Rainer Kirschs Komödie HEINRICH SCHLAGHANDS HÖLLENFAHRT von 1973, aufgrund derer der Autor im gleichen Jahr noch aus der SED ausgeschlossen wurde, wird der Ingenieur Schlaghand vom Parteisekretär Hurre mit der 22-jährigen Maria verkuppelt. Sie soll den recht unkonventionellen Bauleiter, der als Anarchist gilt, auf den rechten moralischen Weg zurückführen. Bereits die Namen der Figuren parodieren hier die religiöse Struktur des Heiligenmotivs, als auch die Zuhälterfunktion der Partei. Maria soll nicht nur die arbeitsmoralische Läuterung herbeiführen, sondern den Frauenheld Schlaghand darüber hinaus in die Ehe einbinden. Maria ist entsetzt, als sie von den Plänen des Parteisekretärs erfährt:

„Maria: Du weißt nicht, was du redest, du bist kein Mensch / Hast du geglaubt ich weiß nichts? Ich weiß alles / Und weiß, er war verzweifelt, und er braucht / Wen, der ihn liebt, wenn er nicht ein noch aus weiß / Warum? Wegen euch! Ich bin für euch ein Fleisch / Mit pädagogischem Nutzwert, und das sagst du! / Wie soll er mich jetzt ansehen? Er ist fort!“⁶⁴

Schlaghand beschließt, die parteiliche Bevormundung auf ironische Weise ernst zu nehmen, er verhält sich eine Zeitlang exakt nach den offiziellen Regeln und politischen Vorgaben der Baustelle, was zu Materialengpässen und Produktionsunterbrechungen führt. Unter dem Deckmantel der sozialistischen Arbeitsmoral muss er sich paradoxerweise am wenigsten engagieren. Als er in der Hölle landet und dort eine utopische Stadtlandschaft nach seinen Vorstellungen erbaut, sind es schließlich doch Maria und seine zahlreichen Exfrauen, die ihn finden und zur Rückkehr in die Realität überreden müssen. Schlaghand verlässt die Hölle nur ungern, doch die KollegInnen feiern seine erfolgreiche Wiedergeburt:

„Alle außer Schlaghand: Hoch Heinrich Schlaghand, der aus Höllennacht / Ist wiederum, und neu, zur Welt gebracht! *Alle drei Frauen küssen ihn.*“⁶⁵

Die Parodie der Heiligenfigur als Handlangerin der Partei wird in Kurt Bartschs Stück DER STRICK (1977) noch weiter zugespitzt bzw. vollständig „fehlinszeniert“. In dem Text wird das Läuterungsmotiv durch die Frauenfiguren selbst unterlaufen. Der Parteisekretär Erwin plant einen inszenierten Selbstmord, um Aufmerksamkeit erregen und zur Besinnung aufrufen. Er

⁶³ BARTSCH, KURT: Der Strick. IN: Theater der Zeit 6/1977, S. 70. (Im Folgenden gekennzeichnet als BARTSCH 1977b.) Das Stück wurde 1977 in Budapest uraufgeführt, die Erstaufführung in der DDR fand 1980 in Annaberg statt.

⁶⁴ KIRSCH, RAINER: Heinrich Schlaghands Höllenfahrt. IN: Theater der Zeit 4/1973, S. 55. Das Stück wird zensiert und nicht aufgeführt, wird hier aber wegen ihrer signifikanten Parodie der Heiligenfiguren mit in die Analyse einbezogen.

⁶⁵ KIRSCH (1973), S. 64.

rechnet mit der rechtzeitigen Rettung durch seine Exfrauen, die er von seinem bevorstehenden Tod in Kenntnis gesetzt hat. Aber die Frauenfiguren Anna, Jenny und Hedwig haben nicht die Absicht und auch nicht das Bedürfnis, ihn zu retten. Als sie feststellen, dass er sich letzten Endes gar nicht erhängt hat, beschimpfen sie ihn sogar bzw. weisen Erwins Zuschreibungen und Erwartungen weit von sich.

„Anna zum Publikum: Denn eines, hoff ich, habt ihr heut gelernt: / In einer Frau ist auch ein Mann versteckt. / Und wär es besser, wenn ihr den nicht weckt! / Denn wenn er ausfährt – da ist nichts zu machen – / Vergeht euch, meine Herrn, nicht nur das Lachen!“⁶⁶

Auch Bartsch' anderes Stück DIE GOLDGRÄBER. SLAPSTÜCK⁶⁷ (1976) greift parodistisch das Motiv der Heiligen und ihre Bemühungen um eine sozialistische Arbeitsmoral auf. Der Brigadier Schmidt hat der jungen Anna im Rausch die Ehe versprochen, kann sich jedoch, als sie ihn im weißen Hochzeitskleid auf der Baustelle abholt, nicht mehr daran erinnern. Er verhöhnt Annas Heiratspläne, sie scheinen nicht mit seiner Lebenseinstellung vereinbar. Schmidt und seine Kollegen erinnern in ihrer anarchistischen und sexuell freizügigen Haltung an die Figuren Paul Bauch aus Volker Brauns Stück DIE KIPPER sowie an Rainer Kirschs Ingenieur Schlaghand.

„Dreschner: Ein Kommunist heiratet nicht. Warum, er ist unbescheiden. Er begnügt sich nicht mit einer Frau, wenn er zwei haben kann.“⁶⁸

Anna und zwei weitere Arbeiterinnen schwören Rache und versuchen, eine bevorstehende Auszeichnung der Brigade zu verhindern. Ihrer Meinung nach gehört Schmidt eigentlich vor die Konfliktkommission, da der Beton des neuen Fundaments von ihm nicht richtig nachgemischt wurde und nun zu brechen droht. Obwohl ihre moralische Haltung auf privaten Motiven und Eigeninteressen beruht und als Ventil ihrer Wut und des verletzten Stolzes erhalten muss, inszenieren sich die Frauen dem Publikum gegenüber, überspitzt als politische Vorkämpferinnen für eine gesamtgesellschaftliche Ordnung und Moral:

„1. Arbeiterin zum Publikum: Der Bräutigam verlässt die Braut, um sich den Ausschweifungen eines niedrigen Materialismus in die Arme zu werfen. Derlei dürfte auf unserer Bühne nicht zu sehen sein. Aber vielleicht stimme ich Sie versöhnlich, wenn ich versichere, daß wir uns diese Schabigkeiten nicht länger gefallen lassen.“⁶⁹

Bartsch bezieht sich, wie auch Peter Hacks, sehr ironisch auf die Bilder der Enthaltsamkeit und des Triebverzichts, die der sozialistischen Arbeitsmoral zugrunde liegen. Darüber hinaus

⁶⁶ BARTSCH (1977b), S. 70.

⁶⁷ BARTSCH, KURT: Die Goldgräber. Slapstück. IN: Theater der Zeit 6/1977, S. 64-67; im Folgenden zitiert als BARTSCH (1977a). Das Stück wird am 27.3.1976 im Rahmen des Programms „Entdeckungen“ in Schwerin uraufgeführt. Nachdem sich der Autor gegen die Biermann-Ausbürgerung wendet, wird es kaum noch gespielt. Bartsch, der bereits sein Studium am Institut für Literatur „Johannes R. Becher“ in Leipzig nach dem 11. Plenum des ZK der SED abbrach, wird 1979 wegen einer Protestnote an Erich Honecker aus dem Schriftstellerverband der DDR ausgeschlossen. 1980 siedelt er nach Westberlin über. Vgl. <http://www.uni-essen.de/literaturwissenschaft-aktiv/nullpunkt/biographien.htm#B> (Stand 27.03.2007).

⁶⁸ BARTSCH (1977a), S. 64.

⁶⁹ BARTSCH (1977a), S. 65.

stellt er deutliche, zum Teil ebenfalls ironische, intertextuelle Bezüge zu anderen AutorInnen her. Bartsch zitiert Hacks, indem er einen Bauarbeiter der Brigade Fidorra nennt und ihn Klassiker lesen lässt. Als Fidorra die Brigade von der sozialistischen Arbeitsmoral überzeugen will, wird er von seinen Kollegen niedergeschlagen. Die Regieanweisung des Stückes schlägt vor, dass alle Männerfiguren Boxhandschuhe und Stummfilmanzüge tragen. Politische Floskeln und Schlagworte werden bewusst fehlinszeniert:

„Die Männer *singen*: Wir waren ein Kollektiv. / Doch plötzlich lief irgendwas schief. / Da fiel nämlich einer um. / Das war so ein verdammtes / Vereinzelt und verschlammtes / Individuum.“⁷⁰

Als sich Schmidt am Ende doch auf eine Ehe mit Anna einlassen will, weil er annimmt, sie habe viel Geld, ist das Hochzeitskleid der Braut bereits vollständig verdreckt. Schmidt ahnt nicht, dass Anna nur eine einfache Monteurin ist, die von Sesshaftigkeit und Familie träumt. Ihre Argumente gegen das Nomadentum der Bauarbeiter scheinen Alfred Matusches Stück KAP DER UNRUHE entlehnt. Bartsch parodiert mit seinen boxenden Arbeiterfiguren auf amüsante Weise die Männlichkeitscodierung der Arbeiterbilder von Braun, Hacks und Matusche, Autoren, die trotz ihrer kritischen Ansätze sehr stereotype Geschlechtszuschreibungen vornehmen. Am Ende des Stückes liegen die Bauarbeiter mit blauen Augen im Schlamm und Schmidt, nun ebenfalls verdreckt, stellt, mit Blick auf Annas vermeintliches Vermögen, einen vorgetäuschten Läuterungswillen aus.

„Schmidt *auf allen vieren*: Ja, es hat einige Mühe gekostet, meine Leute von der Notwendigkeit eines neuen Anfangs zu überzeugen. Der Kampf, an dessen glücklichem Ende wir beide stehen, war hart, Anna, aber auch lohnend. Ich bitte dich, meine Frau zu werden.“⁷¹

Die Frauen müssen schließlich ebenfalls zuschlagen, um ihrer Funktion als „moralischer Katalysator“ Nachdruck zu verleihen. Anna legt ihre mageren Einkünfte als Monteurin offen. Das Happy End besingt sie mit einem Betontango:

„Anna *singt*: Sie mischen Beton, mein Herr / Sie kriegen davon, mein Herr / Ein Herz aus Stein. / Den Stein zu erweichen / Besorgt meinesgleichen / Nicht nur zum Schein.“⁷²

Die parodistischen Wiederholungen des Heiligenmotivs gehen mit einem zunehmenden Scheitern der Heiligenfiguren in den Theatertexten der 70er und 80er Jahre einher. Das Scheitern beinhaltet nicht eine Abwendung von der utopischen Konstruktion der arbeitenden Frau, sondern verweist vielmehr auf die Vergeblichkeit ihres Handelns im Kontext des Handelns anderer Figuren. Bereits in den Stücken nach 1965 tritt der Kampf um die neue Arbeitsmoral hinter die Hoffnung auf einen technischen Fortschritt etwas zurück. Die Arbeitsproduktivität wird stärker als eine Frage der Organisation technischer Prozesse bzw. der technisch-wissenschaftlichen Revolution gedacht. Die Heiligenfiguren werden damit

⁷⁰ BARTSCH (1977a), S. 65.

⁷¹ BARTSCH (1977a), S. 66.

⁷² BARTSCH (1977a), S. 67.

„arbeitslos“ bzw. im inszenierten betrieblichen Kontext nicht mehr gebraucht. Sie agieren zunehmend als Störfiguren, ihre moralischen Ansprüche erscheinen zu hoch bzw. nicht mehr zeitgemäß und rufen Ablehnung hervor. Die Heiligenfiguren schießen ab Ende der 60er Jahre in den Texten über das gesellschaftliche Ziel hinaus und werden selbst normiert. Die Maßnahmen zur Disziplinierung und Integration richten sich nun auch auf sie selbst.

In Helmut Baierls Stück JOHANNA VON DÖBELN von 1969⁷³ will die 20-jährige Johanna, die im Prolog ihre Anlehnung an die Jeanne-d’Arc-Figur thematisiert, im VEB Landmaschinenbau von Döbeln ein neuer Mensch werden. Johanna nimmt politische Losungen wortwörtlich und irritiert auf diese Weise die Führungsetage des Betriebes, für die diese Losungen längst zu Phrasen verkommen sind. Sie beginnt in der Botenmeisterei, wird aber vom Werkleiter schnell zur Chefsekretärin befördert. Es ist nicht ihr Wissen oder ihre berufliche Erfahrung, die sie für die neue Arbeit qualifizieren, sondern ihr naiver Blick, ihr emotionaler und instinktiver Gerechtigkeitssinn, den der Werkleiter nutzen will:

„Der Werkleiter: Was man haben muß, ist der bestimmte Blick, der nicht abprallt an der polierten Hülle, in die uns unsere Gewohnheiten einlullen wie in eine Konserve. Sie hat den Blick. Spürt ihr ihn nicht?“⁷⁴

Das Heiligenmotiv funktioniert am Anfang des Stückes noch in der gewohnten Weise, der „Engel vom Landmaschinenbau“ kämpft gegen die Bequemlichkeit und Routine des betrieblichen Alltages an und wird als Sinnbild des Sozialismus wahrgenommen:

„Günter Klein: Du bist der Engel vom Landmaschinenbau, und das ist milde ausgedrückt. Aus dem Vorzimmer hast du die Hexen, sei still, Kabulla, die Timblan war eine, vertrieben, die sieben Jahre der Dürre sind vorbei, der Sozialismus braucht sich nicht an die Brust zu schlagen: Hier bin ich. Er hat zwei Brüste bekommen, fest und zart. Und ich wette, sie sind weiß.“⁷⁵

Doch im Verlauf der Handlung geht die Heilige mit ihrem Anspruch zunehmend über das vom Werkleiter bestimmte Ziel hinaus. Sie kämpft nicht nur für eine höhere Arbeitsmoral, sondern auch gegen die veraltete und entfremdete Arbeit im Betrieb. Es empört sie, dass über die allgemeinen Interessen der einzelne Mensch vergessen wird. Sie verweist auf die Monteure, die frierend eine neue Halle bauen, weil sich der Betrieb keine beheizbaren Plastikzelte leisten kann. Eine Feinmechanikerin verliert ihr Augenlicht, weil die Anschaffung eines Automaten, der ihre Arbeit übernehmen könnte, als unrentabel gilt. Die Arbeit in der Abschlackerei – früher eine Sträflingsarbeit – ist immer noch nicht abgeschafft. Der Traum von der Arbeit als schöpferischer Tätigkeit, über die der Mensch seine Fähigkeiten im Dienst der Gemeinschaft entfalten kann, ist nicht Realität. Johanna macht sich zunehmend vom Werkleiter unabhängig und agiert in Folge des Stückes nicht mehr mit naivem Charme, sondern zeigt einen energischen Durchsetzungswillen.

⁷³ Die Uraufführung des Stückes fand am 1.4.1969 am Berliner Ensemble statt. 1976 schreibt Baierl eine neue Fassung des Stückes, er nennt es nun rückblickend „Die Abenteuer der Johanna von Döbeln“.

⁷⁴ BAIERL (1969b), S. 196.

⁷⁵ BAIERL (1969b), S. 198f.

„Johanna: Das Werk / Ist in Ordnung. Aber das ist schon wieder / So in Ordnung, daß man / Auch was verstecken kann, weil keiner / Sich mehr was andres vorstellen kann, / Als daß das Werk in Ordnung ist.“⁷⁶

Als Johannas Kritik zurückgewiesen wird, kippt sie Wasser in die Sicherungskästen der Verwaltung. Ihre Protestaktion ruft einen Kurzschluss hervor, eine Störung im System. Johanna wird wegen Beschädigung von Volkseigentum angeklagt, ihre emotionale und spontane Aktion erscheint nicht mehr als ein heiliges Aufbegehren gegen die Gewohnheiten und die Routine im VEB Landmaschinenbau, sondern als unvernünftige und naive Trotzreaktion, mit der sie zu weit gegangen ist.

„Kabulla: Die spinnt.“⁷⁷

Im Gegensatz zu Johanna fasst der Werkleiter den Sozialismus als eigenständige Gesellschaftsform auf, und nicht mehr nur als Übergangsphase zu einem utopischen Kommunismus. Er ruft zu Pragmatismus und Geduld auf. Johannas Ansprüche passen nicht in diese Interpretation hinein, sie will in ihrem moralischen Rigorismus zu viel auf einmal und scheitert damit. Ähnlich wie im Fall der Jeanne d'Arc bleiben ihre Einwände ungehört, im Verlauf der gerichtlichen Anhörung zieht sich Johanna immer mehr in ihr Schweigen zurück. Zwei Positionen stehen sich gegenüber, die des Leiters, der pragmatisch im Interesse des Betriebes gegen die persönlichen Interessen des Einzelnen entscheidet, und die Johannas, deren moralischer Eifer zu einem Sachschaden am Volkseigentum führt. Die Gerichtsentscheidung überlässt Baierl den ZuschauerInnen, sie werden von der Darstellerin der Johanna am Ende des Stückes dazu aufgerufen, zu entscheiden, wer hier inzwischen der Läuterung bedarf: die emotional handelnde 20-Jährige mit ihrer utopischen Vision von Arbeit oder der alte, rational agierende Werkleiter mit seiner pragmatischen Realitätssicht. Damit wird keine eindeutige Läuterung in Aussicht gestellt, sondern eine dialektische Entwicklung beider Figuren angestrebt, über die sich deutlich die mit dem Heiligenmotiv verknüpften geschlechtlichen Stereotype manifestieren. Baierl lehnt sich mit dieser offenen Dramaturgie, wie schon in seinen früheren Stücken, eng an Brecht an und bleibt damit, trotz einer ideologisch überhöhten Verhandlung von Konflikten, dem „Stiefkind“ des sozialistischen Theaters treu. Er nutzt mit dem Aussteigen der SchauspielerIn aus ihrer Rolle das Verfremdungsprinzip des brechtschen Theaters; das Publikum soll nicht über Emotionalität, sondern über eine reflexive Auseinandersetzung mit dem Konflikt erreicht werden.

„Der Dramatiker will deutlich machen, daß das Verhalten ‚erfundener‘ Menschen auf der Bühne, kritisch beurteilt, dem Publikum eine Hilfe sein kann, im Leben mit Problemen und Konflikten fertig zu werden.“⁷⁸

⁷⁶ BAIERL (1969b), S. 206.

⁷⁷ BAIERL (1969b), S. 213.

⁷⁸ FUNKE, CHRISTOPH: Über Helmut Baierl. IN: BAIERL (1969b), S. 235.

Der offene Ausgang des Stückes wurde von der Kritik nicht unbedingt positiv aufgenommen. Darüber hinaus irritiert Baierls Variation des Heiligenmotivs, sie steht im Gegensatz zu seinen vorherigen erfolgreichen Heldinnenkonzeptionen. Die „Pfeile ins Herz der Gewohnheiten“ lösen hier nicht das erwartete Happy End, die Läuterung der routinierten Führungsetage, aus, sondern der „Engel“ muss sich selbst vor Gericht verantworten.

„Gefriert am Anfang den Funktionären des Betriebes die Losung im Munde, weil Johanna jede Losung wörtlich nimmt, so gefriert am Ende dem Zuschauer das Lachen in der Kehle, weil Johanna, in ihrem guten Drange, anderen zu helfen, draufzahlen muß und die Normen sozialistischer Moral (...) durchaus nicht lächerlich zu nehmen sind.“⁷⁹

Die Normierung der Heiligenfigur führt in vielen Stücken bis zum Ende der DDR dazu, dass sie zunehmend als Figur eines alternativen Sozialismus erscheint. Die Heilige entzieht sich nicht den Konflikten, sondern spitzt diese im konkreten Arbeitskontext mit ihrem moralischen bzw. utopischen Übereifer zu. Der Roman FRANZISKA LINKERHAND von Brigitte Reimann kann als Paradebeispiel dieser Heiligenfiguren der 70er und 80er Jahre gelesen werden. In der Theaterfassung von Bärbel Jaksch und Heiner Maaß wird die Don-Quichotte⁸⁰-Haltung der Architektin Franziska deutlich herausgearbeitet. Sie erscheint in der Bühnenfassung gleichermaßen selbst- wie fremdbestimmt, ihr Text wird über den subjektiven Monolog, aber auch über Reden in der dritten Person vermittelt. Franziska kämpft im Planungsbüro Neustadt gegen die ökonomischen und ästhetischen Vorgaben der sozialistischen Architektur, sie versucht der pragmatischen Haltung ihrer männlichen Vorgesetzten und Kollegen das Bild des moralischen Architekten entgegenzusetzen:

„Ein Architekt entwirft nicht nur Häuser, sondern Beziehungen, die Kontakte ihrer Bewohner, eine gesellschaftliche Ordnung.“⁸¹

Die Bestrebungen der Heiligen zielen damit immer weniger auf die moralische Haltung von ArbeiterInnen oder eines Arbeitskollektivs ab, sondern richten sich nun auf die taktische und pragmatische Haltung der Leiter, Planer und Funktionäre des Realsozialismus. Die Heilige tritt in diesen Szenarien als eine Frau mit intellektuellem Habitus auf, sie ist nicht mehr die junge und ungelernte Arbeiterin, die am Ende den sozialistischen Arbeiterhelden küsst. Im Gegenteil, die Heiligenfiguren der 70er und 80er Jahre suchen oft erfolglos nach einer erfüllenden Liebe. Sie wehren sich gegen ihre biopolitische Vereinnahmung und versuchen, gängige Weiblichkeitszuschreibungen außer Kraft zu setzen. Dieser Versuch äußert sich zum Teil in dem Wunsch, keine Frau sein zu wollen oder wie ein Mann agieren zu können.

„Sie haben mich, dachte Franziska, von panischer Angst erfaßt. Sie fühlte sich gefangen und dem Kreis der Frauen ausgeliefert, ihrem Zyklus, der sie dem Mond unterwarf, neun

⁷⁹ THURM, BRIGITTE: Altes Konflikt-Modell und neue Kollision. Baierls „Johanna von Döbeln“ im Berliner Ensemble. IN: Theater der Zeit 7/1969, S. 20f.

⁸⁰ Vgl.: LINZER, MARTIN: Es muß sie geben, die kluge Synthese ... „Franziska Linkerhand“ in Schwerin für die Bühne gewonnen. IN: Theater der Zeit 6/1978, S. 58-61.

⁸¹ FRANZISKA LINKERHAND. Nach dem gleichnamigen Roman von Brigitte Reimann eingerichtet für die Bühne von JAKSCH, BÄRBEL und MAAß, HEINER. IN: Theater der Zeit 6/1978, S. 71.

Monate lang, geplagt von Übelkeit, einen Fremdkörper mit sich herumschleppen, der sich von ihren Säften, ihrem Blut ernährte, und in einem Kreissaal zu brüllen – und sie starrte, betäubt von der Vorstellung eines barbarischen Prozesses, auf ihren Bauch, der ihr schon gewölbter erschien als gestern. Ein Gefäß, dachte sie, ich bin ein Gefäß.“⁸²

Eine Seelenverwandte der Franziska Linkerhand ist Volker Brauns Figur Tinka aus dem gleichnamigen Stück von 1972/73. Die Ingenieurin rebelliert nicht nur gegen die gleichgültige Haltung der ArbeiterInnen des Betriebes, die Ausschuss fabrizieren, sondern auch gegen die Doppelzüngigkeit und das kühle Kalkül der Leiter und Planer. In ihrem Kampf gegen das unehrliche Taktieren ihres Verlobten, dem Ingenieur Brenner, der sich den teils absurden betrieblichen Strukturen anpasst, erinnert Tinka an Shakespeares Hamlet.⁸³ Sie macht Brenner und andere Figuren auf ihren Gesichtsverlust aufmerksam, stellt ihre Hintergedanken öffentlich bloß und will die Parteileitung in Rente schicken. Ihre arbeitsmoralische Haltung steht in einem permanenten Widerspruch zum gewohnten Betriebsablauf, der außerordentlich schwerfällig und starr funktioniert:

„Tinka: Wir Überläufer von Plenum zu Plenum. Dabei ists noch das Beste, daß wir uns so schnell ändern. Was für ne bewegliche Gesellschaft. [...] Hier geht es rund. Läufst du nicht mit, fliegst du an den Rand. Das runde Leben. Runde Charaktere. O hab ich Ecken. Ich – kann nichts machen. *Arbeiter vorbei*. Die können *auch* nichts machen.“⁸⁴

Auch Tinka wehrt sich gegen eine biopolitische Vereinnahmung und setzt darüber hinaus das Mittel der sexuellen Verweigerung im Kampf gegen die taktierende Haltung ihres Verlobten ein. Ihr Aufbegehren gegen stereotype Geschlechterzuschreibungen wird als „Vermännlichung“ kritisiert:

„Ludwig: Die Frauen baun sich nach dem Bild des Mannes um, statt was aus *sich* zu machen. Als wenn wir alles wären, was der Mensch sein kann. Wozu leben wir? Um die Welt zu tapezieren mit Konstruktionen. [...] Die Natur ist nicht so wichtig wie die Technik, *unsre* Natur schon gar nicht. Emanzipierung – müsste auch Erotisierung sein, sonst kommt die Frau zu sich, aber Mann und Frau nicht. [...] Brenner: Nein – sie will, daß *ich* mich ändre, und nicht sie – Daß ich ein Weib werde. Daß ich nicht an mich halte, sondern Krach schlag!“⁸⁵

⁸² JAKSCH; MAAß (1978), S. 67.

⁸³ Auf diese Nähe verweist schon Katrin Bothe in ihrer bemerkenswerten Dissertation über Volker Braun. Bothe stellt fest, dass Tinka, wie die Figur des Hamlet, als Mittel der Entlarvung fungiert. Beide Figuren kehren vom Studium nach Hause zurück, der Vater/Werkleiter ist jedoch gestorben, beide handeln mit dem Prinzip des Wörtlich-Nehmens und Vorspielens und wähnen sich im Besitz der wahren Moral, sie sehen sich als reine Seelen inmitten eines Sumpfes. Vgl.: BOTHE, KATRIN: Die imaginierte Natur des Sozialismus. Eine Biographie des Schreibens und der Texte Volker Brauns 1959-1974. Würzburg 1997, S. 347 ff.

⁸⁴ BRAUN, VOLKER: Tinka. IN: DERS.: Stücke. Berlin 1983, S. 149f. Obwohl das Stück bereits 1972/73 entstand, wurde es erst 1976 in Karl-Marx-Stadt uraufgeführt. Zuvor probte das Deutsche Theater in Berlin das Stück, die Arbeiten mussten jedoch im Februar 1975 wegen politischer Konflikte abgebrochen werden. In Karl-Marx-Stadt brannte in der Nacht nach der Generalprobe das Bühnenhaus des Theaters ab, die Premiere der Inszenierung fand schließlich in der Stadthalle statt. Dennoch wurde schon lange vor Veröffentlichung und Aufführung über das Stück gesprochen und geschrieben. Vgl.: KLUNKER, HEINZ: „Tinka“ – ein gesellschaftliches Experiment. Anmerkungen zur Rezeption in beiden deutschen Staaten. IN: TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur 55/1977 (Themenheft zu Volker Braun), S. 36.

⁸⁵ BRAUN (1983), S. 144.

Die eigensinnige, moralisierende Haltung Tinkas, mit der sie ähnlich wie Baiers Johanna betriebliche Vorgänge unterbricht und stört, führt am Ende des Stückes nicht zur Läuterung der männlichen Figuren, sondern zu Tinkas Tod. Sie wird von ihrem Geliebten mit einer Bierflasche erschlagen. Der Autor bietet als alternative Lösungen des Stückes an, dass sie aus der Szenerie entfernt oder ignoriert werden kann, der Mord soll nur inszeniert werden, wenn die anderen möglichen Ausgänge „nicht bewältigt werden“.⁸⁶ Volker Braun wird in einer Rezension der Zeitschrift THEATER DER ZEIT Moralismus vorgeworfen, seine Protagonistin wird zwar ganz im Sinne der gewohnten Heiligenfiguren als reine Seele gewürdigt, die aber leider Tendenzen zur fanatisch religiösen Verzückung zeigt und damit über die Stränge schlägt.⁸⁷ Über Tinkas unbedingten Anspruch und ihr Aufbegehren, das zu ihrem Tod führt, werden die verworfenen utopischen Möglichkeiten der realsozialistischen Gesellschaft vorgeführt. Damit wird Tinka selbst zur utopischen Figur, ihr Denken und ihre Handlungen transportieren die Vision eines idealen Sozialismus.⁸⁸

Das Scheitern der Heiligenfiguren geht auch in anderen Texten mit psychischen und physischen Gewaltakten einher. Nicht immer ist es, wie bei Brauns Tinka, die Heiligenfigur selbst, die dieser Gewalt zum Opfer fällt. Zum Teil töten oder verletzen die Frauenfiguren nach vergeblichen Bekehrungsversuchen auch das männliche Gegenüber. Natascha, die Gütekontrolleurin aus Jürgens Groß' Stück DENKMAL von 1979⁸⁹ tötet ihren Mann Bodo, weil er nicht mehr an die Veränderung der Welt glaubt und daher auch kein Kind mit ihr will.

„Bodo: Wir sind Arbeiter, Natascha. / Du. / Ich. / Wir ändern die Welt nicht.“⁹⁰

Natascha kann aufgrund ihrer Schwangerschaft seine Resignation nicht hinnehmen. Sie versteht sich in ihrer Gebärfähigkeit als Bindeglied zwischen Vergangenheit und Zukunft und opfert den Mann dem neuen Leben und damit der Möglichkeit auf Zukunft auf. Damit wird die utopische Funktion der Frauenfigur verstärkt an den weiblichen Körper und an eine naturhaft codierte weibliche Sexualität gebunden, die Heiligenfiguren agieren zunehmend im Gewand der gefallenen Frau oder heiligen Hure.

⁸⁶ Vgl.: BRAUN (1983), S. 175. Das Stück löst in Folge auch Debatten um den Wert und die Notwendigkeit einer sozialistischen Tragödie aus. Vgl.: KLUNKER (1977), S. 38.

⁸⁷ Vgl. MÜLLER, KARL-HEINZ: „Aus der Sippe Parsifals – Volker Brauns ‚Tinka‘ in Karl-Marx-Stadt uraufgeführt. IN: Theater der Zeit 8/1976, S. 33ff. Zum Teil wird Tinkas Normabweichung auch als Besessenheit oder Maßlosigkeit gedeutet. In einer westdeutschen Rezension von Urs Allemann wird Tinkas Anspruch zur Fackel, die eine beschädigte Realität erleuchtet, bzw. zum Funken des Protestes, der nur überspringen muss. Diese Metaphorik zeigt eine Verbindung zwischen den heiligen Außenseiterinnen und der gesellschaftlichen Brandstiftung und Normüberschreitung an, für die sie stehen. Vgl.: KLUNKER (1977), S. 41, 45 ff.

⁸⁸ „Tinka (keine Vorbildfigur, obwohl sie viele Sympathien auf sich zieht) setzt die Unbedingtheit ihres Wollens der Realpolitik ihrer Gegenspieler entgegen, was ihr, zumal im realen Sozialismus, etwas Utopisch-Idealistisches verleiht, gemildert durch ihren Liebesanspruch, der ihre Unbedingtheit zu etwas individuell Lebendigem macht.“ KLUNKER (1977), S. 40.

⁸⁹ Das Stück ist bereits 1979 entstanden, wird aber erst am 15.3.1983 in Karl-Marx-Stadt uraufgeführt.

⁹⁰ GROß, JÜRGEN: Denkmal. IN: Theater der Zeit 9/1983, S. 56.

4.1.4. „SO WIE DU DARF MAN NICHT LEBEN ...“⁹¹

Die Bestätigung des Reformversprechens über die Rehabilitation der gefallenen Frau

„Trude: Mach dich heim auf dein Dorf. Wo die Kühe brülln. Denen platzen die Euter, bloß weil sich die feine Dame ausm Staub gemacht hat. Hier anne Weiche sitzen undn ganzen Tag schmöckern. Und das mit Bildung verwechseln, du eingebildetes Aas, du. Scher dich nach Hause! Bauern fehl'n uns mehr als ... Inne Städte sind die Fleischerläden leer. Fehl'n uns mehr als Huren! Barackenflittchen. Nee, bleib lieber hier. Tiefbau ... tote Erde. Wo du bist, da wächst nischt mehr. Du Unkraut.“⁹²

Die gefallene Frau in den Theaterstücken der DDR zeichnet sich im Gegensatz zur Heiligenfigur durch eine schlechte Arbeitsmoral und eine ungebundene Sexualität aus. Gemeinsam ist beiden Motiven aber, dass sie der Frau eine „ursprüngliche“, als „natürlich“ codierte, moralisch „gute“ Haltung zuschreiben. Die „Hure“ ist damit immer die verkannte oder gefallene Heilige, die unter den gesellschaftlichen Strukturen leidet und/oder auf privater Ebene enttäuscht wurde. In den frühen Texten der 60er Jahre wird ihre Läuterung in Verbindung mit dem Motiv der Menschwerdung zum beliebten Sinnbild der Befreiung des Menschen aus den vormals kapitalistischen Verhältnissen. Unter sozialistischen Bedingungen kommt das „wahre“ Gesicht der gefallenen Frau zum Vorschein, sie wird von ihrer Umgebung erstmalig erkannt⁹³. Die Läuterung der Hure zur Heiligen bestätigt damit den geglückten Übergang vom kapitalistischen zum sozialistischen System. Doch bereits Mitte der 60er Jahre wird die gefallene Frau ebenso wie die Heiligenfigur auch als Bestätigung des Versprechens auf demokratische Reformen vorgeführt. Ähnlich wie die männlichen Figuren in den Heiligenszenarien wenden sich auch die gefallenen Frauenfiguren vom Sozialismus aufgrund von negativen Erfahrungen und Enttäuschungen ab und ziehen sich in Zynismus zurück. Erst die Reue von Parteisekretären bzw. das Eingeständnis von Schuld, die Distanzierung der Kollegen oder Geliebten von dogmatischen Grundsätzen und Entscheidungen, führen zu einem neuerlichen Vertrauen und die gefallene Frau legt ihre „falsche Maske“ wieder ab.

Rainer Kerndl erzählt in seinem Text EIN PLÄDOYER FÜR DIE SUCHENDEN (1965)⁹⁴ von der 27-jährigen Statikerin Inge Schlenzow, die sich nach schmerzhaften Erfahrungen mit dogmatischer Parteipolitik hinter eine abgeklärte Fassade zurückzieht. Sie verhält sich betont gleichgültig gegenüber ihrer Arbeit in einem Baubetrieb und hält eine ironische Distanz zu ihren Kollegen. Diese bezeichnen Inge als überheblich und leichtlebig:

⁹¹ KERNDL, RAINER: Ein Plädoyer für die Suchenden. IN: Theater der Zeit 18/1965 (Beilage), S.5.

⁹² TROCHE, PETER: Barackenliebe. IN: Theater der Zeit 10/1982, S. 69. Das Stück wurde im Rahmen der III. Werkstatt-Tage des DDR-Schauspiels 1982 in Leipzig vorgestellt.

⁹³ So werden der „wilden Hete“ in Helmut Sakowskis Stück SOMMER IN HEIDKAU am Anfang des Textes diverse Eskapaden mit Männern, aber auch Prügeleien mit DorfbewohnerInnen nachgesagt. „Robert: Ihr redet von dieser Frau wie von einer Schlampe und erkennt noch immer nicht, ihr hattet sie gemacht in eurer Gleichgültigkeit zu dem, was sie einmal war: ein verbitterter Mensch, und überseht, sie ist anders geworden und vielleicht besser als mancher von uns.“ SAKOWSKI, HELMUT: Sommer in Heidkau. Volksstück. Berlin 1967, S. 52.

⁹⁴ Das Stück wurde am 20.4.1966 in Leipzig uraufgeführt.

„HENKELMANN: Für Sie ist die ganze Welt ein billiges Panoptikum, gerade gut, sich drin zu amüsieren, Objekt für zynische Floskeln.“⁹⁵

Inges Rückzug wird von Kerndl als eine von ihrer Umgebung hervorgerufene Verhärtung inszeniert. Er erscheint als Maskierung, die das „ursprünglich“ engagierte und liebende Gesicht der Protagonistin lediglich verbirgt. Über innere Monologe der Protagonistin erfahren die LeserInnen/ZuschauerInnen sehr früh von diesem „wahren“ Gesicht und können durch diesen Vorsprung an Wissen verfolgen, wie Inge zunächst ver- und schließlich erkannt wird. Inge entdeckt am Anfang des Stückes, dass einige Zahlen des aktuellen betrieblichen Projektes von ihrem Vorgesetzten falsch berechnet wurden. Statt den schwerwiegenden Fehler zu benennen, verbrennt sie ihre eigenen Berechnungen, denn sie ist davon überzeugt, dass die richtigen Zahlen aus ökonomischen und politischen Gründen nicht erwünscht sind. Inge hat es sich zur Gewohnheit gemacht, gleichgültig und unmotiviert ihre beruflichen Aufgaben abzuarbeiten. Neben dieser auffällig unengagierten Arbeitsmoral schreibt Kerndl seiner Protagonistin eine sexuelle Umtriebigkeit zu. Inge geht wahllos Affären mit Männern ein. Diese Affären suggerieren aber keine befriedigende und lustvolle Sexualität, sondern bestätigen das Bild der gefallenen Frau, die von einer früheren Liebe sehr verletzt wurde, sich aber auch weiterhin verletzen lässt. So resigniert wie Inge ihre Arbeit erledigt, behandelt sie auch ihren Körper und ihre Gefühle. Als Auslöser der Resignation wird ein Parteiverfahren benannt, dem sie während ihrer Schulzeit zum Opfer fiel und das sie als „Entblößung“ empfand:

„INGE: Ich zieh mich nicht nackt aus vor allen. Und das wollen sie. Sie werden fragen, immer mehr und immer weiter.“⁹⁶

Das Verfahren – von ihrer damaligen großen Liebe, dem FDJ-Sekretär Frey geleitet – wird zum Anlass der Zerstörung ihrer „heiligen Körperlichkeit“. Inge wird zunächst der Zugang zum Abitur verwehrt, darüber hinaus trennt sie sich enttäuscht von ihrem dogmatischen Freund. Mit dem Verfahren geht ihr der Glaube an die „Männerträume“ gesellschaftlicher Veränderung verloren, ihre vormals – optimistische Haltung schlägt in Pessimismus um:

„INGE: Ein Mann verändert die Welt. Kenn ich, das alte Lied. Wird laut gepriesen und nirgends befolgt. Wie die zehn Gebote. (*Sie steht auf.*) Laß dir einen Rat geben: In diesem Baubetrieb herrscht allgemeiner Plan, gewissermaßen als Leitungsbeschuß. [...] Skeptiker sind da schon halbe Staatsfeinde.“⁹⁷

Die Andeutung, dass der Sozialismus vor allem auf dem Konstrukt einer Männermoral basiert, verknüpft Inge mit einem Verweis auf die repressive Struktur von Glaubensgemeinschaften, die den Zweifelnden schnell als Bedrohung empfinden. Rainer Kerndl stellt dagegen den Zweifel in vielen seiner Stücke als wichtigen Bestandteil der politischen (in Abgrenzung zur religiösen) Vergemeinschaftung heraus. Dieser Zweifel wird

⁹⁵ KERNDL (1965), S. 2.

⁹⁶ KERNDL (1965), S. 7.

⁹⁷ KERNDL (1965), S. 4.

bei ihm durch „gefallene“ Frauenfiguren oder durch die Figur des Künstlers transportiert, es wird eine deutliche Verwandtschaft aufgezeigt. Doch während seine männlichen Künstlerfiguren in einem inneren Kampf gefangen scheinen, in dem die Grenzen zwischen Rebellion und Verrat bis zur Unkenntlichkeit verschwimmen, werden die Frauenfiguren eindeutig als Opfer politischer und institutioneller Gewalt vorgeführt. Sie müssen erst mühsam von den schmerzhaften Erfahrungen und Enttäuschungen gesunden, um sich wieder engagieren zu können. Es fällt ihnen schwer, den Vertrauensverlust und das Gefühl der Vereinzelung und der Fremdheit zu überwinden:

„INGE: Hast du immer noch nicht begriffen, dass jeder für sich damit fertig werden muß, mit dieser Anhäufung von Tagen und Stunden, die er sein Leben nennt?“⁹⁸

In den Bemühungen um die gefallenen Frauenfiguren werden zugleich die Möglichkeiten einer gesellschaftlichen Reform erfahrbar. Ihre Zweifel müssen ausgehalten werden, um sie zurück gewinnen zu können. Auf diese Weise fasst auch die Statikerin Inge Schlenzow am Ende des Stückes vorsichtig wieder Vertrauen in sich, ihre Arbeit und ihre Umgebung. In der Wiederbegegnung mit ihrem damaligen Freund Frey, der inzwischen als Bauingenieur arbeitet, kann sie ihre Verletzung aufarbeiten. Seine Reue und schlussendlich auch sein Tod bei einem Autounfall ermöglichen es Inge, zu verzeihen, und bedeuten einen Neuanfang, eine Wiedergeburt der wahren Identität.

„INGE: Ich habe nur gewartet.
... Ich war wie hinter einer Wand aus Glas.
FREY: Zerbrich sie einfach. Geh hindurch.“⁹⁹

Der Beweis der gesellschaftlichen Re-Integration der gefallenen Frau wird über ihre, nun veränderte, arbeitsmoralische Haltung vorgeführt. Inge zeigt sich selbst bei der Polizei an, weil sie ihre richtigen Berechnungen zurückgehalten und damit dem Volkseigentum geschadet hat. In dieser öffentlichen Selbstbezeichnung stellt Inge die Unterlassungen der männlichen Kollegen bloß und erzwingt auf diese Weise eine strukturelle Veränderung auf betrieblicher Ebene. Die zurück gewonnene Heilige wird in diesem Szenarium nicht nur als Garant für eine politische Reform stilisiert, sondern ihre neue Verantwortlichkeit in Bezug auf ihre Arbeit wird darüber hinaus zum Läuterungsanlass für ihren Vorgesetzten, der seine eigene Haltung nun ebenfalls kritisch überdenkt. Darüber hinaus empfindet sich Inge am Ende des Stückes auch in ihren privaten Beziehungen wieder als liebesfähig, ihr bisheriges Misstrauen und die Resignation weichen einem neuerlichen utopischen Blick:

„BELLIN: Ich habe keine Illusionen über die sogenannte Veränderbarkeit des Menschen.
Wir sind wie wir sind. Alles andere ist Staffage, beliebig zu verändernde Zutat. [...]

⁹⁸ KERNDL (1965), S. 11.

⁹⁹ KERNDL (1965), S. 12.

INGE: Nein! Der Mensch lebt für irgend etwas, und sei's nur für einen anderen Menschen.“¹⁰⁰

In einer ähnlichen Weise wie Inge gewinnt auch die Malerin Karin aus Horst Kleineidams Stück VON RIESEN UND MENSCHEN von 1967¹⁰¹ ein Vertrauen in die Möglichkeit gesellschaftlicher Veränderung zurück. Auch hier wird die ehrliche und kritisch engagierte Haltung der Protagonistin, aufgrund derer sie vormals repressiv abgestraft wurde, am Ende über die Einsicht und moralische Läuterung der männlichen Kollegen rehabilitiert. Ihr Zynismus weicht einer neuen Verantwortlichkeit. Im Motiv der gefallenen Frau wird – wie bei den Heiligenfiguren auch – der politische Dogmatismus eindeutig männlich konnotiert.

4.1.5. „IHR SEID HIER FALSCH, NICHT ICH.“¹⁰²

Die Konstruktion der Außenseiterin als utopische Figur eines alternativen Sozialismus

Ab den 70er Jahren lässt sich die heilige Hure nicht mehr re-integrieren, sie wird zur utopischen Figur der Außenseiterin, die sich in private oder fiktive Räume zurückzieht und dort ihre Wünsche und Vorstellungen vor dem Zugriff des Staates bewahrt. Mit diesem Rückzug wird oft auch eine Kritik an der gesellschaftlichen Vereinnahmung des Individuums durch die Arbeit verbunden. Dem geht eine deutliche Umwertung weiblicher Sexualität voraus, die eine Veränderung in der Bewertung der sozialistischen Arbeitsmoral nach sich zieht.

Bereits Mitte der 60er Jahre tauchen in den Theatertexten erste Frauenfiguren auf, die sehr selbstbewusst mit dem moralischen Regelkatalog ihrer Umgebung umgehen, ihn zurückweisen und eine lustvolle Sexualität leben. Diese Frauenfiguren distanzieren sich von einer aufopferungsbereiten und asketischen Arbeitsmoral, in der das Individuum zugunsten gesellschaftlicher Ziele eine subjektive Verzichtshaltung einnehmen soll, sie weigern sich, ihre individuellen Ansprüche und Bedürfnisse auf eine ferne Zukunft zu verschieben und schaffen darüber hinaus mit ihrer freizügigen Lebensweise einen Gegenentwurf zur Lustfeindlichkeit der sozialistischen Moral. Diese Umwertung weiblicher Sexualität wird im Zuge der 70er und 80er Jahre zunehmend mit Gegenentwürfen zur Arbeitsgesellschaft verknüpft. Die sexuell freizügige und sich den Verwertungsinteressen der Gesellschaft entziehende Außenseiterin wird in Folge zur neuen utopischen Figur. Volker Braun legt sie bereits 1965 in seinem Stück DIE KIPPER an,¹⁰³ das Stück wird intertextuell gesehen zur wichtigen Vorlage für die Inszenierung der gefallenen Frau als utopische Außenseiterinnenfigur in den Theatertexten

¹⁰⁰ KERNDL (1965), S. 15.

¹⁰¹ Vgl.: KLEINEIDAM, HORST: Von Riesen und Menschen. Verlagsexemplar Henschelverlag. Berlin 1967. Die Uraufführung des Stückes fand am 4.10.1967 in Dresden statt.

¹⁰² WENDT, ALBERT: Die Dachdecker. Ein gehobenes Stück. IN: REICHEL, PETER (Hg.): Die Übergangsgesellschaft. Stücke der achtziger Jahre aus der DDR. Leipzig 1989, S. 325.

¹⁰³ Die erste Fassung des Stückes „Der totale Mensch“ entstand 1962, die zweite Fassung „Kipper Paul Bauch“ zwischen 1963-1965, sie wurde 1966 im Forum abgedruckt. Ich orientiere mich an der dritten Fassung „Die Kipper“, die am 4.3.1972 in Leipzig uraufgeführt wurde.

der 70er und 80er Jahre. Marinka arbeitet als ungelernte Arbeiterin auf der Kippe. Dieser Arbeitsplatz erscheint wie ein letzter Zufluchtsort nach einer langen Odyssee. Marinka ist von den Eltern aus ihrer Heimatstadt vertrieben worden, nachdem sie sich dort mit mehreren Männern eingelassen hatte und schwanger geworden war. Aufgrund ihres schlechten Rufes verlor sie auch ihre Lehrstelle und musste sich in einem Parteiverfahren verantworten. Marinka, die als einzige Frau auf der Kippe arbeitet, zeigt keinerlei Ambitionen, sich um eine andere Arbeit oder um berufliche Erfüllung zu bemühen. Anfangs unterstützt sie den Versuch ihres Kollegen Paul Bauch, der Arbeit auf der Kippe Schönheit abzurufen, doch zunehmend distanziert sie sich von diesen ehrgeizigen Plänen und setzt ihnen die Erfüllung und das Glück der körperlichen Liebe entgegen. Als gefallene Frau wird Marinka verleumdet und abgestraft, gleichzeitig vermag sie ihren Anspruch auf Schönheit und Ganzheit in den Momenten des sexuellen Begehrens einzulösen, während Paul Bauchs Suche nach Schönheit in der Arbeit scheitert.

„Marinka: Ich hatte immer den Wunsch, schön zu sein. Ich steh dann vor dem Spiegel und seh mich an und warte, ob ich schön werde. Bin ich schön? – Ich hatte einen Freund, er wohnte in einem Haus mit riesigen Fenstern, im Erdgeschoß ein Labor, im Garten ein alter Ziehbrunnen, alles gefiel mir. Wir lagen stundenlang im Gras, er zeigte mir, wie ich überall schön war, ich war ganz voll Empfindungen für mich. Wir liebten uns. Sein Bruder war zwei Jahre älter, er fuhr mich mit dem Motorrad zum Kanal, da standen Linden, die Äste ragten herum wie Dächer, wir liebten uns auch, ich fühlte nur, wie sich alles um mich mit mir vereinte, die Wiesen, die Straße, das brauchte nie aufhören. [...] Jetzt weiß ich, daß alles unwichtig ist: was die andern sagen und was morgen sein wird. Morgen ist ein anderer Tag. Es muß nur jeder Tag schön sein.“¹⁰⁴

Marinka entzieht sich mithilfe ihrer Sinnlichkeit der Funktionslogik eines ökonomischen Leistungsprinzips, das die Körperlichkeit des Menschen zerstört, indem es ihn zur Maschine macht. Es ist nicht die Sphäre der erfüllenden und verstehenden Liebe, sondern die Sphäre der sexuellen Lust, der erotischen Beziehung, die hier der sozialistischen Arbeitsgesellschaft alternativ gegenübergestellt wird.¹⁰⁵ Marinka rebelliert nicht nur gegen die Fesseln der zwischenmenschlichen Normierung und den gesellschaftlichen Moralkanon, sie verkörpert auch die Möglichkeit eines unverstellten und authentischen Lebens im Jetzt. Ihre Haltung verfolgt keine Bekehrungsabsichten, sondern feiert die Schönheit des Tages. In der sexuellen Vereinigung von Mann und Frau erlebt sie die Aufhebung von Entfremdung und Isolation. In der Arbeit und in der Schwangerschaft greift dagegen wieder die Funktionslogik der Vergesellschaftung. Arbeit und Mutterschaft stehen damit gleichermaßen für eine Fremdbestimmung,¹⁰⁶ für den Verlust von Naturhaftigkeit und Selbsterkenntnis.

¹⁰⁴ BRAUN, VOLKER: Die Kipper. IN: DERS: Die Kipper. Hinze und Kunze. Tinka. Drei Stücke. Berlin 1975, S. 29f.

¹⁰⁵ Auf eine ähnliche Weise wird auch Anka, die weibliche Figur in Brauns anderem frühen Stück DIE FREUNDE inszeniert: „Lappmann: Die, die ist nicht schön. Mir gefällt sie gar nicht. Die ist zu frei. – Die ist auch faul. – Die läßt sich nicht besitzen. Das ist hier anders als früher. Da ist einer machtlos.“ BRAUN, VOLKER: Freunde. Verlagsexemplar. Henschelverlag. Berlin 1965, S. 14. Das Stück wurde erst am 27.2.1972 in der Studiobühne des Poetischen Theaters "Louis Fühnberg" der Karl-Marx-Universität in Leipzig uraufgeführt.

¹⁰⁶ Vgl. BOTHE (1997), S. 182.

„Marinka: Ich stand noch oft in dem Garten, es ging alles hin, wie in einem Feuer, das über dem Land brannte und die Blätter und Wiesen entzündete, ich wurde traurig, ich schloß mich tagelang ein. Aber es war noch alles um mich, es war alles auf mich übergegangen, ich war mir ganz fremd. Dann wußte ich, daß ich schwanger war. In der Schule wurde eine Versammlung gemacht, sie fielen über mich her und fragten mich, mit wem ich es getrieben hätte, ich nannte alle, sie sagten Sachen, die mich alle nichts angingen.“¹⁰⁷

In ihrer Suche nach Sinnlichkeit und Begehren ist Marinka mit der Prostituierten Marion aus Georg Büchners Stück DANTONS TOD vergleichbar. Beide Frauenfiguren erheben den Anspruch auf ein freies, ungebundenes Leben, sie sind den männlichen Figuren Danton und Paul Bauch, die ebenfalls nach Ganzheit und einer Totalität des Seins suchen, zur Seite gestellt. Doch während Danton diesen Anspruch in der gesellschaftlichen Revolution und Paul Bauch über eine Arbeitsutopie zu verwirklichen sucht, genügen Marinka und Marion sich selbst.¹⁰⁸ Die Frauenfiguren genießen die Sexualität als Möglichkeit der allseitigen Entfaltung, sie empfinden sich in der Lust als ganz und vollständig. Marinkas Beschwörung der Schönheit des flüchtigen Begehrens erinnert an Marions Monolog von der Suche nach dem totalen Genuss:

„MARION: Die andern Leute haben Sonn- und Werkstage, sie arbeiten sechs Tage und beten am siebenten, sie sind jedes Jahr auf ihren Geburtstag einmal gerührt und denken jedes Jahr auf Neujahr einmal nach. Ich begreife nichts davon: ich kenne keinen Absatz, keine Veränderung. Ich bin immer nur eins; ein ununterbrochenes Sehnen und Fassen, eine Glut, ein Strom. Meine Mutter ist vor Gram gestorben; die Leute weisen mit Fingern auf mich. Das ist dumm. Es läuft auf eins hinaus, an was man seine Freude hat, an Leibern, Christusbildern, Blumen oder Kinderspielsachen; es ist das nämliche Gefühl; wer am meisten genießt, betet am meisten.“¹⁰⁹

Wie bei Büchner stellt sich auch bei Volker Braun die Frage, ob der Rückzug in die Sinnlichkeit und Lust als politische Ratlosigkeit und Resignation verstanden werden muss, oder ob der Fluchtraum selbst utopische Züge trägt. Paul Bauch erkennt nicht die Seelenverwandtschaft zu Marinka, die wie er nach einer Utopie des schönen Lebens sucht, und so gehen sie getrennte Wege. Paul hofft auf die Möglichkeiten der Kybernetik und träumt weiter von der Aufhebung der Trennung zwischen Arbeit und Leben, während Marinka, erneut schwanger, die Baustelle verlässt. Es bleibt offen, welche Suche nach Schönheit und Ganzheit erfolgreicher ist: die Sehnsucht nach der sexuellen Utopie und dem Einssein des Menschen mit der Natur oder die Utopie der Vergesellschaftung in einer wissenschaftlich-technisch erneuerten, schöpferischen Arbeitsgesellschaft.

¹⁰⁷ BRAUN (1975), S. 29.

¹⁰⁸ Auf die Nähe zwischen Marinka und Marion weist auch Katrin Bothe hin, beide Figuren werden über die Naturkraft Sexualität utopisch aufgeladen. Die Naturhaftigkeit der Liebe und Erotik wird bei Braun dadurch verstärkt, dass alle beschriebenen sexuellen Akte von Marinka im Freien, meist auf einer Wiese oder in einem Garten, stattfinden. Vgl.: BOTHE (1997), S. 181 ff.

¹⁰⁹ BÜCHNER, GEORG: Dantons Tod. IN: DERS.: Gesammelte Werke. Leipzig 1920, S. 20.

Auch in anderen Texten von Braun verkörpert die heilige Hure als utopische Figur der Außenseiterin eine naturhafte Sexualität, ihr wird ein unmittelbarer Zugang zu ihrer Gefühlswelt eingeschrieben.¹¹⁰ Diese Figurenkonstruktion wiederholt stereotype Bilder von Weiblichkeit, denen die Sehnsucht nach einem unentfremdeten Dasein eingeschrieben ist. In der rationalistischen Industriegesellschaft, die den Eros verdrängt, scheint die Außenseiterin die Möglichkeit auf eine Versöhnung mit der Natur zu bewahren:

„Es ist auffallend, wie die Erinnerung an die Natur und an die Notwendigkeit eines entwickelten Gefühlsapparats außerhalb der Lyrik zunehmend an die Frauenfiguren gebunden wird ...¹¹¹ Seit der Marinka aus den ‚Kippen‘ wird bei Braun den Frauen ein solch unmittelbarer Zugang zu den eigenen Gefühlen und der eigenen Sinnlichkeit zugesprochen.“¹¹²

Brauns Frauenfiguren können sich nicht gewöhnen, sie funktionieren nicht wie die männlichen Figuren. Sie werden „zu ‚Wächterinnen‘ der ‚Kategorie Leben‘“¹¹³, über sie wird die Utopie eines nicht-entfremdeten Daseins jenseits der Arbeit entworfen.

Auch in Albert Wendts Stück DIE DACHDECKER von 1979 scheint die verleumdete Frauenfigur als Gegenentwurf zur Arbeitsgesellschaft zu fungieren. Wassilissa sonnt sich fast das gesamte Stück über auf dem Dach eines Wohnhauses und sieht drei Dachdeckern bei der Arbeit zu. Im Haus gilt sie als liederliche oder „gewisse“ Person, als „Element“, das den Treppendienst vernachlässigt, faulenz und keine Gardinen vorm Fenster hat.¹¹⁴

„KURTCHEN: Müssen sich noch halbnackt an anständige Dachdecker ranmachen. Meine Herren, ich warne Sie. Ich kann Ihnen von dieser da Dinge erzählen ...
[...]
WASSILISSA: Denen ist nichts Fremdes menschlich. Was ich anzieh, was ich singe, wie ich rieche, macht sie wütend. Wenn ich aufsteh, wann nach Haus komm, wird belauert. Mein Frohsein und mein Traurigsein bringt sie in Rage. Das Frohsein natürlich mehr als das Traurigsein.“¹¹⁵

Man erzählt sich, dass Wassilissa schnell Streit sucht, sie soll sich mit ihrer Lehrmeisterin überworfen und mit ihrer späteren Chefin sogar geprügelt haben. In der Figurenaufzählung am Anfang des Stückes wird sie nicht über einen Beruf gekennzeichnet, sondern als Stammkundin eines Cafés ausgewiesen. Wassilissa versucht gar nicht erst, im ökonomischen System zu funktionieren. Stattdessen wandelt sie mit Zaubersprüchen durch das Leben und verspricht die körperliche Liebe, wenn man ihr drei Wünsche erfüllt:

„WASSILISSA: Am Morgen ist mein Tischtuch weiß. Ich gehe los und begegne sieben guten Kerlen. Ich lauf auf ihren Händen und nehm nur mit das Gefühl in den Sohlen. Ich

¹¹⁰ Vgl.: BOTHE (1997), S. 188.

¹¹¹ BOTHE (1997), S. 236.

¹¹² BOTHE (1997), S. 281.

¹¹³ BOTHE (1997), S. 335.

¹¹⁴ Vgl.: WENDT (1989), S. 329. Die Uraufführung des Stückes fand am 9.10.1979 in Leipzig statt.

¹¹⁵ WENDT (1989), S. 330.

lass' liegen was wartet und das Paket mit dem rosa Strick. Und komm ich auch spät an,
leg ich noch bereit das Tuch für den Morgen.“¹¹⁶

Die Dachdecker fühlen sich zunehmend in ihrer Arbeit gestört. Wassilissa verhindert, dass einer der Arbeiter seine Frau vom Dach aus überwachen kann, spottet über arbeitsmoralische Predigten und verteidigt den betrunkenen Dachdecker Korle, von dem sich die Brigade distanziert. Sie teilt Korles Bedürfnis nach Freiheit und Rausch, und als er nicht mehr auf das Dach gelassen wird, gibt sie ihm wenigstens Geld zum Trinken.

„KORLE: Rausch, das ist der Bruder der Freiheit. Aber davon wißt ihr emsigen
Planerfüller nichts. Ihr fürchtet euch vorm außergewöhnlichen, vorm großen Individuum
und bindet es fest.“¹¹⁷

Wassilissa lässt sich nicht vom Dach vertreiben, obwohl sie im Gegensatz zu den Arbeitern als unbefugte Person gilt. Sie setzt ihre Bedürfnisse als Normalität und behauptet sogar, die Arbeiter wären falsch an diesem Ort. Damit agiert sie wie Brauns Marinka als Gegenentwurf zu einer Gesellschaft, in der Arbeit nicht nur als Recht, sondern auch als Pflicht verankert ist. Der Kriminalisierung der „Nicht-Arbeit“ als Asozialität setzt sie das individuelle Recht auf Freiheit und persönliche Entfaltung entgegen.

Die Außenseiterinnen werden innerszenisch als Bedrohung der gesellschaftlichen Sphäre empfunden, die oft auch die private Sphäre der Reproduktion mit einschließt. Umgekehrt scheint die Vergesellschaftung eine Bedrohung für die Existenz der Außenseiterinnen. Sie ziehen sich bewusst aus gesellschaftlichen Verabredungen zurück oder agieren als Störfaktor. Sie zerstören oder werden selbst zerstört. Esther, das Zirkuskind aus Günter Preuß' Stück DAS GROßE ZWERGENSPIEL von 1988, verliert ihre Identität, als Helmut Wagner sie als Ehefrau in den Funktionsrhythmus seiner Familie einzubinden versucht. Außerhalb des Zirkus bzw. der mysteriös inszenierten Berliner Kneipe „Zur letzten Instanz“ gilt ihr Verständnis von Normalität als Verrücktheit, ihre Geschichten und Träume werden als Regelverletzung empfunden. Unter dem Druck der gesellschaftlichen Normierung scheint Esther tatsächlich verrückt und apathisch zu werden.

„Esther: Immer nur rakkern ist keine Bewegung! Wer am schnellsten rennt, muß nicht am weitesten kommen! Je näher wir uns kommen, um so weiter bringen wir es! Die größte Angst etwas zu verlieren habt ihr um Menschen und Dinge, die ihr in Wirklichkeit nie besessen habt! Ihr wollt euch nichts mehr erwerben, ihr wollt alles nur noch kaufen! Wenn wir uns ganz so geben könnten wie wir sind, brauchten wir uns nicht anzueignen, was uns nicht zusteht!“¹¹⁸

Zunehmend wird Esthers Anderssein, ihr Streben nach Schönheit und Phantasie, auch zur Bedrohung für Helmut's Konzept der Nützlichkeit, für seinen Realismus und Pragmatismus.¹¹⁹

¹¹⁶ WENDT (1989), S. 339.

¹¹⁷ WENDT (1989), S. 333.

¹¹⁸ PREUß, GUNTER: Das große Zwergenspiel. IN: Theater der Zeit 7/1988, S. 62. Das Stück sollte 1989 in Leipzig uraufgeführt werden, was jedoch nicht realisiert wurde.

¹¹⁹ Vgl. REICHEL, PETER: Der Baum, auf dem die Affen sich lausen können. Gunter Preuß im Gespräch mit Peter Reichel. IN: Theater der Zeit 7/1988, S. 55-56.

Er zerrt Esther schließlich gewaltsam aus ihrem Zimmer, in das sie vor der Welt flüchtet, und verwüstet es vollständig. Esther verlässt daraufhin sein Haus und kehrt hochschwanger in „Die letzte Instanz“ zurück. Das Kind, das sie inmitten der Kneipe entbindet, stößt sie von sich. Sie will es nicht annehmen, erklärt es für tot. Der hier vorgeführte Versuch der Anpassung und Eingliederung der Außenseiterin und ihrer Visionen in den gesellschaftlichen Alltag scheitert und führt zur psychischen Zerstörung der Figur.

In anderen Handlungsszenarien setzen die heiligen Huren symbolisch die Normalität in Brand und bringen damit eine utopische Kraft „zum Leuchten“. Li, die weibliche Protagonistin aus Rainer Kerndls Stück GEORGSBERG, das nach der Premiere 1984 sofort verboten wurde,¹²⁰ entfacht am Ende des Stückes provokativ ein weit über der Kleinstadt sichtbares Feuer. Die 40-jährige Frau hat es in den Augen ihres ehemaligen Mitschülers Sebastian nicht weit gebracht, sie kellnert in einer Kneipe, hat zahlreiche Affären statt einen Ehemann und Kinder. Gleichzeitig zeugt die Lebensweise dieser verleumdeten Frau von einem hohen Idealismus, Li weigert sich, persönliche Kompromisse für einen Beruf oder eine Ehe einzugehen.

„Li: Die meisten sind bequem geworden. Jeder ein Sarg voll mit zerschissenen Idealen. Der Jahrgang altert vor der Zeit. Anpassung ist die letzte Mode. Zynismus allenfalls. [...] Was Eignes wollen auf vorgeschriebenem Weg, führt auch nur in die Anpassung.“¹²¹

Ihr Traum, Schwimmmeisterin zu werden, hat sich nicht erfüllt, ein Studium der Zahnmedizin durfte Li nicht beginnen. Als Verkäuferin wurde sie gekündigt, da sie sich weigerte, Mangelware unterm Ladentisch zu verkaufen. Die Arbeit als Kellnerin scheint einerseits wie eine berufliche Endstation, andererseits kann Li hinter dem Tresen selbstbestimmt und eigensinnig walten. Die Kneipe fungiert als Gegenbild zur Alltagswelt, als ein Fluchtort – Alkohol gibt es im Überfluss, im Rausch werden Regeln und gesellschaftliche Normen kurzzeitig außer Kraft gesetzt:

„Li: Hier in der Kneipe gibts noch starke Worte. Da macht der Schnaps euch groß. Dahinter hämmert schon der Katzenjammer. Zu euch können eure Frauen sich gratulieren.“¹²²

Li beginnt im Verlauf der Handlung eine Affäre mit Sebastian, da sie bei ihm eine rebellische und idealistische Haltung zu entdecken glaubt. In der Stadt kursiert das Gerücht, dass der

¹²⁰ Das Stück wurde am 26.1.1984 im Maxim Gorki Theater Berlin uraufgeführt, doch nach wenigen Vorstellungen abgesetzt. „In dem einen Fall, bei Rainer Kerndls GEORGSBERG von 1984, fing das schon bei den ersten Proben an. Da wußte man schon: Aha, da geht es um zwei Währungen in dem Stück, um die DM und um die DDR-Mark. [...] Nach der Premiere wurde schon am nächsten Morgen angerufen und die Absetzung des Stückes angeordnet. ... Ich habe es dann noch geschafft, dass wir drei oder vier Vorstellungen gespielt haben. Aber danach war Schluß.“ Albert Hetterle zitiert nach: IRMER, THOMAS; SCHMIDT, MATTHIAS: Die Bühnenrepublik. Theater in der DDR. Hg. Von Wolfgang Bergmann. Berlin 2003, S. 25f. Vgl. auch REIHER, RUTH (Hg.): Mit sozialistischen und anderen Grüßen. Porträt einer untergegangenen Republik in Alltagstexten. Berlin 1995, S. 264 ff.

¹²¹ KERNDL, RAINER: Der Georgsberg. Manuskript aus dem Archiv des Maxim Gorki Theater. Berlin 1984, S. 20.

¹²² KERNDL (1984), S. 32.

Georgsberg am Rande der Kleinstadt für Devisen an westliche InteressentInnen verkauft werden soll. In der Zeitung wird das Vorhaben verschwiegen. Sebastian will der Sache als Journalist nachgehen, er fordert sogar eine öffentliche Abstimmung über den Verkauf, kann sich aber nicht durchsetzen. Li unterstützt ihn, zunächst aus dem Hintergrund, doch als seine Reden nichts nützen, nimmt sie die Sache selbst in die Hand. Eines Nachts lockt sie ihn und drei weitere Männer auf den Georgsberg und entfacht dort ein großes Feuer. Was nicht in der Zeitung steht, soll rot an den Himmel geschrieben werden. Ihre Handlung löst zunächst Unmut, schließlich einen Reflexionsprozess bei den Männern aus, am Ende wollen sie sogar die Tat auf sich nehmen, um Li zu schützen. Kurt Lauer, ein früherer Geliebter von Li, der aus Angst vor der Beziehung mit ihr in eine unbefriedigende Ehe geflüchtet ist, will Li schließlich sogar zurückgewinnen.

„Lauer: Als ob das ginge: Eine, die man liebt, vergessen.

Li: Du hattest Angst vor unserer Liebe.

Lauer: Wenn du's mit andern hattest dann ...

Li: Ich taue nicht fürs Kloster.

[...]

Lauer: Ich will dich. Und für immer.

Li: Ich taue nicht für immer.

Lauer: Diesmal wird's anders. Durch die Ängste bin ich durch. Was zählt ist, daß man glücklich ist. Ich nehm' in Kauf, was kommt. Wir können auch woanders hin!

Li: Guck an. Du hast dich präpariert. Schon alles ausgerechnet: Wie geht die Leidenschaft zusammen mit dem guten Ruf!“¹²³

Nicht die gefallene Frau wird hier wieder in das gesellschaftliche Wertesystem integriert, sondern der angepasste Kleinbürger bricht aus Liebe zur heiligen Hure aus seiner engen Welt aus. In der sexuellen Vereinigung zwischen dem Lehrer und Genossen Lauer und Li auf dem Georgsberg wird abermals ein Reformversprechen formuliert, das diesmal auf einen Aufruhr in den Seelen der Opportunisten abzielt. Als der Brand als Feuerwehrrübung verharmlost bzw. vertuscht werden soll, betont Li ihren Vorsatz der Brandstiftung. Das Feuer möchte sie als Ankündigung für eine Versammlung über die Zukunft des Georgsberges verstanden wissen, die heilige Hure kämpft hier gegen einen Ausverkauf sozialistischer Werte an und erinnert an einen einstigen Idealismus.

Um verbrauchte Ideale geht es auch in Volker Brauns Text DIE ÜBERGANGSGESELLSCHAFT. Das Stück, das bereits 1982 entstand, aber erst 1988 in der DDR aufgeführt werden konnte, entwirft ein provozierendes Bild der gesellschaftlichen Stagnation.¹²⁴ Braun legt die Handlung intertextuell eng an das Stück DREI SCHWESTERN von Anton Tschechow an. Die Lehrerin Olga, die Historikerin Mascha und die Telefonistin

¹²³ KERNDL (1984), S. 35f.

¹²⁴ Das Stück wird 1987 in Bremen uraufgeführt und kommt in der DDR erst am 30.3.1988 in einer Inszenierung von Thomas Langhoff am Maxim Gorki Theater Berlin zur Aufführung. Vgl.: PIETZSCH, INGEBORG: Versuch zu fliegen. „Die Übergangsgesellschaft“ von Volker Braun als DDR-Erstaufführung am Maxim Gorki Theater Berlin. IN: Theater der Zeit 5/1988, S. 57f.

Irina empfinden ihr Leben als fehlgeschlagen und langweilig. Sie können weder ihrer Arbeit noch ihren privaten Beziehungen einen Sinn abgewinnen.

„Irina: Hier ist nichts, das mir gefällt. [...] Ich weiß nicht – wozu ich die Erde trete. Ich sehe auch keine andere Welt, aber deswegen kann ich mich nicht ... an diese ... klammern. *Lächelt*. Alles steht fest, man kann nicht etwas ... versuchen. *Schweigt*. Alles muß genehmigt sein. Muß in Ordnung sein. Ich weiß gar nichts selbst. Die toten Fische schwimmen mit dem Strom. Wir sitzen hier, wir ziehen den Kopf zwischen die Schultern und lassen den Regen regnen und hoffen, daß es kein Gewitter wird. Es wird schon an uns vorübergehen. *Plötzlich*: Ich würde etwas riskieren, einmal etwas wagen, etwas anstellen – ich würde leben.“¹²⁵

Am Ende des Stückes wird Irina das elterliche Haus in Brand stecken, in dem sie zusammen mit den Schwestern, dem Bruder Walter und dem alten Onkel Wilhelm Höchst lebt und das früher einem Rüstungsfabrikanten als privates Bordell und Landhaus diente. Doch im Gegensatz zu Lis Feuer geht von Irinas Tat kein Idealismus oder Optimismus aus. Wie bei Tschechow kommunizieren die Figuren in ihrer hilflosen Verzweiflung aneinander vorbei und scheinen sich selbst entfremdet. Der Resignation stellt Braun eine Figur gegenüber, die mithilfe ihrer Sinnlichkeit und Lebenslust einen utopischen Rest inmitten der Trostlosigkeit bewahrt. Mette, Schauspielerin und Freundin von Walter, einem opportunistischen Betriebsleiter, lehnt sich gegen die triste Atmosphäre in der Familie auf und provoziert zu einem Spiel. Sie schlägt einen Gedankenflug vor, bei dem jeder seine uneingestandenen Träume aussprechen und ausleben soll. Doch dieser Flug, mit dem sie zum Zeigen der „wahren“ Gesichter auffordert, endet in einem narzisstischen und gewaltvollen Szenarium. Mette wird von Walter aggressiv als Hure beschimpft und bedroht. Sie scheint die einzige, die sich über den Flug befreien kann:

„Mette: Aber ich bin frei. Ich bin an mir selber froh. Ich stehe offen da. Greift doch in mich hinein! Ich will alles aus mir holen, meine Angst meine Lust meine Scheiße mein Blut. Ich will Tag und Nacht sein. Ich will über die Grenze gehen. Nehmt doch diese Gesichter weg. Wir wollen unsre Haut abreißen. Ich will nackt sein.
Wilhelm *es hält ihn nicht länger*: Frauen. Frauen. Jetzt erzähl ich euch. *Umarmt Mette*. Jetzt sag ich dir meinen Traum. Mein Leben. Wo habe ich ihn. *Rauft sein Hemd auf*. Jetzt sag ich es.“¹²⁶

Mette wendet sich in ihrer Sehnsucht nach Offenheit und Unverbrauchtheit schließlich dem alt gewordenen ehemaligen Revolutionär Wilhelm zu und schläft mit ihm. Die beiden Figuren erkennen in der sexuellen Vereinigung ihre seelische Verwandtschaft, sie teilen das Bedürfnis nach Freiheit, Idealismus und Liebe.

„Mette: Ich weiß, daß ich verrückt bin.
Wilhelm: Im Grunde suchen alle die Liebe. In der Revolution suchen wir die Liebe. Es

¹²⁵ BRAUN, VOLKER: Die Übergangsgesellschaft. Komödie. IN: Theater der Zeit 5/1988, S. 61.

¹²⁶ BRAUN (1988), S. 63.

geht auf etwas zu ... das heißt die Verhältnisse zerbrechen. Du läßt hinter dir, was du hast. Vor dir steht eine Frau.“¹²⁷

In einer Rezension der DDR-Aufführung am Maxim Gorki Theater in Berlin wird dieser kurze utopische Moment, der sich in der sexuellen Vereinigung von Mette und Wilhelm zeigt, als Ende der Stagnation interpretiert. Der Traumflug von Mette habe die Figuren aufgestört und ihre Gedanken und Wünsche freigelegt.¹²⁸ Doch die Verbindung zwischen der heiligen Hure und dem Altkommunisten, die beide auf unterschiedliche Weise nach Ganzheit und Liebe streben, kann hier auch als Absage an das gesellschaftliche Experiment des Sozialismus verstanden werden.

„Wilhelm: Ich habe die Welt nicht verändert. Ich habe mein Leben vertan. Sieh sie dir an. Ich hab sie verschenkt. *Hebt den Globus auf den Tisch.* [...] Noch einmal beginnen, mein Leben beginnen. ÜBER DIE GRENZE GEHEN. Mit ihr leben. Es ist ein Traum, nicht wahr. Die bessere Welt ist, wo man kämpft. Aber ich habe ihn ihr erzählt. [...] Die Revolution kann nicht als Diktatur zum Ziel kommen. [...] Für vergangenes Unrecht gibt es keinen Ausgleich. *Schweigen.* Die Menschheit wird nicht alt, nur die Gesellschaft.“¹²⁹

Auch in diesem Stück werden die Bilder einer weiblichen Naturhaftigkeit und Authentizität als utopisches Prinzip wiederholt, sie stehen der gesellschaftlichen Stagnation gegenüber. Wilhelm stirbt, der politische Idealismus scheint an sein Ende gelangt. Mette verlässt Walter und die Familie. Als Irina am Ende das Haus in Brand steckt, empfindet sie die Zerstörung des elterlichen Erbes als einen emanzipatorischen Akt. Volker Braun lässt offen, ob es der jungen Frau auf diese Weise gelingt, die Fremdbestimmung aufzuheben und zu ihrem „wahren“ Gesicht vorzudringen. Die Sehnsucht nach Selbsterkenntnis, nach einem nicht-entfremdeten Dasein bleibt auch dieser Frauenfigur eingeschrieben. Doch sie beruht nicht mehr auf der Vorstellung eines kollektiven und gesellschaftlichen Glücks und beschwört auch nicht die Vision einer schöpferischen Arbeitsgesellschaft, sondern setzt die Subjektivität und Freiheit des Einzelnen an höchste Stelle.¹³⁰

„Irina: Ich habe in der Stube gegessen. Ich habe in den Spiegel gestarrt. Ich wollte mein Gesicht sehn. Ich fror. Die dicke weiße Haut. Ich bin durch das Haus gegangen, auf den Boden hinauf. Die Dielen knirschten. Der Staub in den Ritzen. Ihr müßt mich auf die Polizei bringen [...] Ich brauche nichts. Ich bin da, da.“¹³¹

¹²⁷ BRAUN (1988), S. 63.

¹²⁸ Vgl.: PIETZSCH (1988), S. 57.

¹²⁹ BRAUN (1988), S. 64.

¹³⁰ Vgl.: SCHMIDT, CLAUDIA: Rückzüge und Aufbrüche. Zur DDR-Literatur in der Gorbatschow-Ära. Frankfurt/Main u.a. 1995, S. 186.

¹³¹ BRAUN (1988), S. 64.

4.2. „WIR BAUEN HIER DEN SOZIALISMUS AUF!“¹

Die Heiligen und Huren der Produktion in den Spielfilmen der DEFA

Bianca Schemel



Als viel versprechend lassen sich die zwei Filme *BESCHREIBUNG EINES SOMMERS* und *VERLIEBT UND VORBESTRAFT*² aus den frühen 1960er Jahren beschreiben, denn sie verhandeln mit ihren Geschichten nichts weniger als den Aufbau eines neuen Staates und einer neuen Gesellschaftsordnung. Vor dem Hintergrund des von offizieller Seite ausgegebenen Versprechens auf einen Neuanfang werden die Frauenfiguren in diesen Filmen – ebenso wie in der Dramatik – als Heilige inszeniert. Die Heiligenfiguren der Filme gleichen dabei Leerstellen im Diskurs um die Hervorbringung einer sozialistischen Moral; anhand ihrer Figur wird stellvertretend eine moralische Debatte geführt, die zugleich auf stereotype Inszenierungen von Weiblichkeit zurückgreift. In ihrer zeitgenössischen Funktion dienen die Heiligenfiguren dazu, die bestehende gesellschaftliche Ordnung zu dynamisieren und sozialistische Normen zu etablieren.³ Die jungen, enthusiastischen Mädchen dieser Aufbaufilme agitieren mit Verve und Betonmischer im Bildhintergrund, sie stehen für das Versprechen ein, dass für eine bessere Welt gearbeitet wird. Gleißende Koronen um ihr Haupt lassen sie zu Lichtgestalten des Sozialismus werden, die mit ihren Küssen schuldbeladene Männer auf den Weg in eine strahlende Zukunft leiten. Mit ihrer „natürlichen“ Tugendhaftigkeit werden sie zum Formierungsmittel des Kollektivs und zum Läuterungsanlass für einzelne männliche Figuren, die aufgrund der Erfahrungen im Nationalsozialismus oder unter dem Einfluss westlicher Jugendkulturen vom rechten Weg abgekommen sind. Zugleich dienen die Heiligen der Aufbaufilme als Projektionsfläche für die Utopie vom sozialistischen Staat. Sie gerinnen darin zur Metapher für die neue Zeit oder eine zweite Chance. Der Diskurs der Heiligen ist ein durch und durch moralischer Diskurs. Die

¹ *BESCHREIBUNG EINES SOMMERS*, 1963, RE: Ralf Kirsten, BU: Karl-Heinz Jacobs, Ralf Kirsten, LV: Gleichnamiger Roman von Karl-Heinz Jacobs, DR: Gudrun Rammler, KA: Hans Heinrich, MU: Wolfgang Lesser, BA: Hans Poppe, Jochen Keller, KO: Helga Scherff, SC: Christel Röhl, PL: Werner Liebscher, KAG 60, 80 min, s/w, DA: Manfred Krug (Tom Breitensprecher), Christel Bodenstein (Grit), Günter Grabbert (Schibulla) u.a.

² *VERLIEBT UND VORBESTRAFT*, 1963, RE: Erwin Stranka, SZ: Martha Ludwig, Heinz Kahlau, DR: Margot Beichler, KA: Erich Gusko, MU: Georg Kratzer, BA: Ernst-Rudolf Pech, KO: Rosemarie Stranka, SC: Lena Neumann, Bärbel Weigel, PL: Heinz Kuschke, KAG 60, 93 min, s/w, DA: Doris Abeßer (Hannelore), Horst Jonischkan (Hanne), Herbert Köfer (Jacko) u.a.

³ Vgl.: *BRONFEN* (1995), S. 409 ff; In diesem Zusammenhang könnte man ebenfalls den männlichen Arbeiterhelden als eine Leerstelle begreifen.

Haltungen aller Figuren zum Sozialismus gelangen durch sie auf den Prüfstand, vor allen Dingen die Haltung zur Arbeit, steht diese doch im Zentrum des großen sozialistischen Aufbauwerkes. Dabei wird der Diskurs der Heiligen nicht nur auf dem Feld der Arbeit geführt, sondern zugleich über Sexualität moralisiert. Im foucaultschen Sinne fungiert die Sexualität der Heiligenfiguren als „Scharnier“ zwischen den Disziplinar- und Regulierungstechniken.⁴ In den genannten Aufbaufilmen bestätigt sich somit die von Peggy Mädler für die Dramatik der DDR in 1960er Jahren dargestellte Form der Inszenierung von Frauen, die als Heiligenfiguren für den Aufbau des Sozialismus stehen.

Mit DER GETEILTE HIMMEL⁵ (1964), KARLA⁶ (1965/66) und SPUR DER STEINE⁷ (1966) setzt die erste Variation des Heiligenmotivs in den Filmen der DEFA ein, wenn gleich auf der Ebene der Filmsprache durch Lichtsetzung und Kostümierung die Ikonisierung der Heiligen forciert wird: Ihre weiße Kleidung wird zum Zeichnen der Reinheit und Unschuld und die Lichtkränze um ihr Haupt verleihen ihren Forderungen eine Aura, die ihre Visionen vom Sozialismus glaubwürdiger erscheinen lassen. Die jungen Protagonistinnen sind qualifizierte Berufsanfängerinnen bzw. Studentinnen, die nicht nur für die Etablierung einer sozialistischen Arbeitsmoral streiten, sondern zugleich für die Reformierung und Demokratisierung von Staat, Partei und Ökonomie. Sie etablieren, vergleichbar mit den Frauenfiguren aus einigen dramatischen Texten, ein Versprechen auf die Entstalinisierung der Gesellschaft nach dem Mauerbau 1961. Doch im Gegensatz zu vielen Theatertexten in diesem Zeitraum werden die auf das Kollektiv zum einen und das männliche Individuum zum anderen gerichteten moralischen Interventionen der jungen Heiligen von Anfang an als nicht gelingend inszeniert, denn es entsteht eine Kluft zwischen den Forderungen der Heiligen und den etablierten Normen, die immer in die Disziplinierung des reinen Mädchens mündet. Die Heilige kollidiert nun mit den Macht- und Herrschaftsinteressen von Wirtschafts- und Parteikadern, deren Verkörperung sie in den vorherigen Filmen war. Die Bekehrungsversuche der „Heiligen Johanna“,⁸ wie die Protagonistin Karla im gleichnamigen Film bezeichnet wird, des „weißen Raben“,⁹ wie Rita von ihrem Geliebten Manfred in DER

⁴ Vgl.: FOUCAULT, MICHEL: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1. Frankfurt am Main 1983, S. 173.

⁵ DER GETEILTE HIMMEL, 1964, RE: Konrad Wolf, BU: Christ Wolf, Gerhard Wolf, Willi Brückner, Kurt Barthel, LV: Gleichnamiger Roman von Christa Wolf, DR: Willi Brückner, KA: Werner Bergmann, MU: Hans-Dieter Hosalla, BA: Alfred Hirschmeier, KO: Dorit Gründel, SC: Helga Krause, PL: Hans-Joachim Funk, KAG Heinrich Greif, 110 min, s/w, Tovi, DA: Renate Blume (Rita Seidel), Eberhard Esche (Manfred Herrfurth, Hans Hardt-Hardtloff (Rolf Meternagel, Hilmar Thate (Ernst Wendland) u.a.

⁶ KARLA, 1965/66, RE: Hermann Zschoche, BU: Ulrich Plenzdorf, Hermann Zschoche, DR: Manfred Fritzsche, Manfred Kieseler, KA: Günter Ost, MU: Karl-Ernst Sasse, SB: Dieter Adam, KO: Luise Schmidt, SC: Brigitte Krex, PL: Gert Golde, KAG Berlin, 123 min, s/w, Tovi, DA: Jutta Hoffmann (Karla), Jürgen Hentsch (Kaspar), Hans Hardt-Hardtloff (Direktor Ali Hirte), Inge Keller (Kreisschulrätin Jansen), Jörg Knoche (Rudi Schimmelpfennig)

⁷ SPUR DER STEINE, 1966, RE: Frank Beyer, BU: Karl Georg Egel, Frank Beyer, LV: Gleichnamiger Roman von Erik Neutsch, DR: Günther Mehnert, Werner Beck, KA: Günter Marczinkowsky, MU: Wolfram Heicking, Kunze, MB: Joachim Werzlau, SB: Harald Horn, KO: Elli-Charlotte Löffler, SC: Hildegard Conrad, PL: Dieter Dormeier, KAG Heinrich Greif, 139 min, s/w, Cine, DA: Manfred Krug (Hannes Balla), Krystyna Stypulkowska (Kati Klee), Eberhard Esche (Werner Horrath) u.a.

⁸ KARLA, Hermann Zschoche, 1965/66.

⁹ DER GETEILTE HIMMEL, Konrad Wolf, 1964.

GETEILTE HIMMEL genannt wird, und der „FDJ-Idealistin“,¹⁰ wie die jungen Ingenieurin Kati Klee von einem Kollegen in SPUR DER STEINE bezeichnet wird, scheitern jedoch auf verschiedene Art und Weise. Im GETEILTEN HIMMEL gelingt es der Lehramtsstudentin Rita nicht, den desillusionierten Chemiker Manfred mittels ihrer Liebe von der Ausreise in die BRD abzuhalten. Die Entscheidung Ritas für den Staat DDR geht mit der asketischen Entsagung an eine erfüllte Liebesbeziehung einher. Der persönliche Verzicht wird zum schweren „Nervenschock“¹¹ und Ritas Rekonvaleszenz impliziert das vollständige Aufgehen des Individuums im Heilversprechen des sozialistischen Staates. Auch die Reform- und Demokratisierungsbestrebungen der Lehrerin Karla in KARLA und der Ingenieurin Kati Klee in SPUR DER STEINE werden in der filmischen Erzählung dem Scheitern anheim gegeben. Im Kampf um Wahrhaftigkeit, freies, eigenständiges Denken an der Schule wirft Karla anfänglich etablierte Normen des Bildungssystems über den Haufen. Auch Kati Klee gelingt es zu Beginn im Verbund mit dem Parteisekretär Horrath auf der Industriebaustelle gegen bornierte Planer und Leiter vorzugehen und die Arbeitsweise durch Einführung eines Dreischichtensystem effizienter zu gestalten. Beide Heiligenfiguren werden jedoch über die Regulierung ihrer Sexualität zugleich auf dem Feld der Arbeit diszipliniert. Der verschämte Kuss eines Schülers bringt Karla die Versetzung in die Provinz. Katies Verhältnis mit dem verheirateten Parteisekretär Horrath und ihre Schwangerschaft werden zum Anlass, das Reformwerk der beiden zu beenden. Mit ihren Szenarien nehmen die Filme auf erschreckende Weise die Auseinandersetzungen des 11. Plenums des ZK der SED im Dezember 1965 vorweg. Auf diesem Plenum werden Reformansätze im kulturellen und gesellschaftspolitischen Bereich zurückgenommen und unter dem Schlagwort vom „sauberen Staat“¹² eine Vielzahl zeitgenössischer künstlerischer Werke verboten. Die Tribunalszenen, von denen die zeitgenössischen Filme, wie KARLA und SPUR DER STEINE, durchzogen sind, finden hier ihre realpolitische Umsetzung. Im Zuge der auf dem Plenum eingeschlagenen kulturpolitischen Linie werden beide Filme im folgenden Jahr, 1966 ebenfalls verboten.¹³

Die Inszenierungen des Heiligenmotivs brechen nach dem 11. Plenum 1965 nicht ab, aber die Heiligen verlieren in den Filmen HE, DU!¹⁴, UNSER KURZES LEBEN¹⁵ und LIANE¹⁶ den

¹⁰ SPUR DER STEINE, Frank Beyer, 1966.

¹¹ SPUR DER STEINE, Frank Beyer, 1966.

¹² HONECKER, ERICH: Bericht des Politbüros an die 11. Tagung des ZK der SED, 15.-18.12.1965, In: AGDE (2000), S. 241.

¹³ Vgl u.a.: SCHITTLY (2002), S. 127 ff

¹⁴ HE, DU!, 1970, RE: Rolf Römer, BU: Rolf Römer, DR: Wolfgang Ebeling, KA: Peter Krause, MU: Klaus Lenz, MB: Karl-Ernst Sasse, SB: Heike Bauersfeld, KO: Günther Schmidt, SC: Brigitte Krx, PL: Bernd Gerwin, KAG Roter Kreis, DA: Annekathrin Bürger (Ellen Volkmann), Frank Obermann (Frank Rothe), Petra Hinze (Ulli) u.a.

¹⁵ UNSER KURZES LEBEN, 1981, RE: Lothar Warneke, SZ: Regine Kühne, LV: „Franziska Linkerhand“ von Brigitte Reimann, DR: Christa Müller, KA: Claus Neumann, MU: Gerhard Rosenfeld, SB: Alfred Hirschmeier, KO: Christiane Dorst, Ruth Leitzmann, Herbert Henschel, SC: Erika Lehmphul, PL: Horst Hartwig, GR Roter Kreis, 113 min, fa, brw, DA: Simone Frost (Franziska), Hermann Beyer (Schafheutlin), Gottfried Richter (Trojanovicz) u.a.

¹⁶ LIANE, 1987, RE: Erwin Stranka, SZ: Erwin Stranka, LV: Hörspiel „Warum ausgerechnet ich?“ von Daniela Dahn, DR: Dieter Wolf, KA: Helmut Bergmann, MU: Reinhard Lakomy, SB: Christoph Schneider, KO: Günther Pohl, SC: Helga Krause, PL: Volkmar Leweck, GR Babelsberg, 96 min, fa, brw, DA: Ariane Borbach (Liane), Torsten Bauer (Kalle), Thomas Putensen (Jürgen), Peter Sodann (Vater), Christine Schorn (Mutter) u.a.

Resonanzraum für ihr Agieren. Ihr Handeln und ihre Forderungen büßen, trotz zum Teil identischer Formulierungen, an politischer Sprengkraft ein. Die Kritik der weiblichen Figuren begrenzt sich nun auf einzelne Phänomene im Bereich der Arbeit, ohne dass damit wie in den älteren Filmen zugleich eine Umgestaltung des Sozialismus beschworen wird.

Mit dem Film DIE LEGENDE VON PAUL UND PAULA¹⁷ tritt das bereits von Peggy Mädler beschriebene Hurenmotiv auch im Film der DEFA zu Tage, wobei es sich auch hier bei den betreffenden Frauen nicht um Prostituierte handelt, sondern um „gefallene Frauen“ und gesellschaftliche Außenseiterinnen. Die weiblichen Figuren der Filme DIE LEGENDE VON PAUL UND PAULA, BÜRGSCHAFT FÜR EIN JAHR¹⁸ und DAS FAHRRAD¹⁹ sind Huren an ihrer Arbeit, sie bringen ihr kein gesteigertes Interesse und keine Liebe mehr entgegen. Doch im Gegensatz zur Dramatik können die Huren an der Arbeit nicht mehr für die Gesellschaft zurück gewonnen werden, sie sind keine verkannten Heiligen, die sich lediglich hinter Zynismus verbergen. Ebenso wie die Heiligen werden auch die Huren im Diskurs der Arbeitsgesellschaft zum utopischen Gegenentwurf stilisiert. So steht z.B. Paulas Sinnlichkeit und ihr Wunsch nach unbedingter Liebe in DIE LEGENDE VON PAUL UND PAULA gleichsam für die Sehnsucht nach einer Gesellschaft, die sich nicht mehr über Arbeit und Konsum definiert. Wie in den frühen Aufbaufilmen mit Heiligenmotiv wird auch in diesem Film die Läuterung einer männlichen Figur zentral, für deren Entwicklung sogar die Protagonistin Paula sterben muss. Paulas Lust an einem sinnlichen, rauschhaften Leben jenseits der Lohnarbeit findet auch in die Figurenzeichnung der Filme BÜRGSCHAFT FÜR EIN JAHR und DAS FAHRRAD Eingang. Während Paulas Lust im Hafen der große Liebe befriedigt und mit ihrem Tod überhöht wird, schlägt in den letztgenannten Filmen die Lust nach Rausch in Depression um. Wie in der Dramatik stehen diese weiblichen Figuren für ein Leben und Begehren, das sich der Rationalität und den Verwertungsinteressen der Gesellschaft entzieht.

¹⁷ DIE LEGENDE VON PAUL UND PAULA, 1973, RE: Heiner Carow, SZ: Ulrich Plenzdorf, DR: Anne Pfeuffer, KA: Jürgen Brauer, MU: Peter Gotthard, SB: Harry Leupold, KO: Barbara Braumann, SC: Evelyn Carow, PL: Erich Albrecht, KAG Berlin, 106 min, fa, brw, DA: Angelika Domröse (Paula), Wilfried Glatzleder (Paul), Heidemarie Wenzel (die Schöne), Hans Hardt-Hardtloff (Schießbudenbesitzer), Fred Delamare (Reifensaft) u.a.

¹⁸ BÜRGSCHAFT FÜR EIN JAHR, 1981, RE: Herrmann Zschoche, SZ: Gabriele Kotte, LV: Gleichnamiger Roman von Tine Schulze-Gerlach, DR: Tamara Trampe, KA: Günter Jaeuthe, MU: Günter Fischer, SB: Dieter Adam, KO: Anne Hoffmann, SC: Monika Schindler, PL: Dorothea Hildebrandt, GR Berlin, 93 min, fa, DA: Katrin Saß (Nina), Monika Lennartz (Imgard Behrend), Jaecki Schwarz (Peter Müller), Heide Kipp (Frau Braun) u.a.

¹⁹ DAS FAHRRAD, 1982, RE: Evelyn Schmidt, SZ: Ernst Wenig, DR: Erika Richter, KA: Roland Dressel, MU: Peter Rabenalt, SB: Marlene Willmann, KO: Ursula Strumpf, SC: Sabine Schmager, PL: Günter Schwaak, GR Babelsberg, 90 min, fa, brw, DA: Heidemarie Schneider (Susanne), Roman Kaminski (Thomas) u.a.

4.2.1. „WIR SIND AUS ÜBERZEUGUNG HERKOMMEN“²⁰

Die Heiligen der Aufbaufilme

Die zwei DEFA-Filme *BESCHREIBUNG EINES SOMMERS* und *VERLIEBT UND VORBESTRAFT* aus dem Jahr 1963 laden auf spezifisch ästhetische Weise ihre Protagonistinnen mit den Attributen des Heiligen auf. Von der Entstehung eines neuen Staates sprechen bereits die Handlungsorte der beiden Filme, die jeweils eine Baustelle als Ausgangspunkt und Konfliktzentrum ihrer Geschichte wählen.²¹ Vor der Kulisse eines materiellen Neuaufbaus inszenieren beide Filme die Entwicklung des neuen Menschen, zu dessen Bildung die Heilige Anlass ist. Die Heilige ist in beiden Filmen eine junge Frau, deren Alter sie als Nachgeborene des Nationalsozialismus, also frei von Mitschuld ausweist.

Hannelore in *VERLIEBT UND VORBESTRAFT* ist Anfang 20 und Studentin der Bauakademie und absolviert im Rahmen ihres Studiums ein Praktikum im Wohnungsbau.



Wie bereits für die Dramatik beschrieben, muss auch im Film die sozialistische Arbeitsmoral erkämpft und der neue Kollektivgedanke implementiert werden. Kaum auf der Baustelle angelangt nimmt sich die junge und unerfahrene Hannelore dieses Problems an. Alkoholismus am Arbeitsplatz, Materialverschwendung und mangelnde Arbeitsdisziplin der Brigade bieten ihr reichlich Anlass zur Intervention. So weigert sie sich als „Stift“ Bier zu holen und verhindert durch beherztes Eingreifen, dass ein betrunkenener Kollege den Kran steuert. Als die Planerfüllung gefährdet ist, weil ein Kollege bereits seit Tagen fehlt, klettert sie kurzerhand selbst in die Krankabine und zwingt so einen anderen Kollegen zur Arbeit. Besonderer Disziplinierung bedarf jedoch der Halbstarke Hanne, der mit seinem Motorrad zu sehr auf die Spur westlicher Jugendkultur geraten ist. Die Normierung des jungen Bauarbeiters setzt dabei schon bei den äußerlichen Insignien der Halbstarke an, so ermahnt Hannelore Hanne auf der 1.-Mai-Demonstration, endlich zum Frisör zu gehen. Als Hanne jedoch im Suff in eine Prügelei verwickelt wird, bei der auch die Geldbörse seines Opfers verschwindet, und er deswegen in Untersuchungshaft kommt, können mit der Figur der Hannelore alle Läuterungsinstrumente aufgeboten werden. Rührend zwingt sie die

²⁰ *BESCHREIBUNG EINES SOMMERS*, Ralf Kirsten, 1963.

²¹ Vgl. Kapitel 3 „Nun muss sie sich erst mal an der Basis bewähren“, in dem eine ausführliche Analyse des Handlungsortes von *BESCHREIBUNG EINES SOMMERS* zu finden ist.

Brigade, sich gemeinsam um Hanne zu kümmern und beim Staatsanwalt für ihn und seine Integration in das Kollektiv zu bürgen.

„Hannelore: Wir müssen zum Staatsanwalt oder wir machen es wie bisher: Keiner geht den anderen etwas an.“²²



Hannelores Interventionen sind wie bei Hede in dem Stück *SORGEN UM DIE MACHT* emotionale Handlungen, die auf ihre als natürlich codierte moralische Haltung rekurrieren, und ihre dramaturgische Funktion ist mehr als eindeutig: Die junge Frau dient mit ihrem naiven – und gerade deshalb wirkmächtigen – Glauben an die Kraft des Kollektivs der Bildung des selbigen, im Zuge der von ihr vorangetriebenen Integration devianter Figuren formiert sich die Gemeinschaft. Sie ist zugleich der Transmissionsriemen, durch den die Bauarbeiter vom Dienst nach Vorschrift hin zur Liebe an der Arbeit finden. Hannelore fungiert auch als Lohn für den straffällig gewordenen Hanne. Der finale Kuss zwischen den beiden besiegelt den Bund fürs Leben, der metaphorisch die Verbindung des Einzelnen mit dem Kollektiv meint.

Während sich *VERLIEBT UND VORBESTRAFT* vorrangig mit der Formierung des Kollektivs beschäftigt und die Veränderung des Halbstarken Hanne dabei nur ein Teilaspekt ist, konzentriert sich der Konflikt um die Hervorbringung der sozialistischen Moral in *BESCHREIBUNG EINES SOMMERS* auf die zwei ProtagonistInnen Grit und Tom. Grit hat sich als glühende FDJ-Idealistin für den Aufbau des Chemiewerkes in Warta zur Mitarbeit in einer FDJ-Brigade verpflichtet. Ihre berufliche Qualifikation und ihre konkrete Arbeit auf der Baustelle treten in der Inszenierung völlig in den Hintergrund, wodurch einmal mehr deutlich wird, dass die Heiligenfigur als Leerstelle im Diskurs um die sozialistische Moral funktioniert. Grit ist Anfang 20 und verheiratet. Ihr Gegenspieler ist Tom Breitensprecher, ein 10 Jahre älterer Ingenieur mit hohen fachlichen Ansprüchen an seine Arbeit. Er ist Angehöriger der Kriegsgeneration, war in der HJ und meldete sich noch nicht volljährig zum Dienst in der Wehrmacht. Die Erfahrungen des Krieges und einer Diktatur, an die er enthusiastisch glaubte, haben ihn desillusioniert und aus diesem Grund ist er blind für die Bedeutung, mit der die Arbeit auf der Baustelle für die FDJ-Brigade aufgeladen ist. Für die FDJlerInnen ist

²² *VERLIEBT UND VORBESTRAFT*, Erwin Stranka, 1963.

die Arbeit auf der Baustelle vor allem der Einsatz für den sozialistischen Staat, mit der zugleich die Bewältigung des vergangenen Krieges einhergehen soll, wie ich bereits im Kapitel 3 dargelegt habe. Die Liebesbeziehung zwischen Tom und Grit wird im Laufe des Films zum Schlachtfeld, auf dem der Kampf um die Etablierung einer neuen Moral ausgefochten wird. *BESCHREIBUNG EINES SOMMERS* rekuriert damit, ebenso wie *VERLIEBT UND VORBESTRAFT*, auf die damals virulenten Konflikte zur Durchsetzung einer sozialistischen Moral.

„Die sozialistische Moral fordert in jeder Hinsicht Sauberkeit und Klarheit. Sie will die Verwirklichung in allen Beziehungen der Menschen, im Objektiven und Subjektiven. Sie will die Gesellschaft verändern, und sie will den einzelnen Menschen verändern, beide in der Richtung zum Sozialismus.“²³

Der weiblichen Figur Grit kommt dabei in *BESCHREIBUNG EINES SOMMERS* die Rolle der Bekehrenden zu, die mit ihrem Enthusiasmus versucht, den Zyniker Tom von der neuen Gesellschaftsordnung des Sozialismus zu überzeugen. Sie ist, ebenso wie Hannelore, die figürliche Entsprechung der „Erziehungsarbeit der Partei“.²⁴ Grit wird in dieser Funktion nicht nur auf der dialogischen Ebene, sondern auch durch Kameraperspektive und Lichtsetzung zur Lichtgestalt des Sozialismus ikonisiert. Als exemplarisch dafür kann folgende Szene gelten, in der Grit den Ingenieur mit den Mitteln der Agitation zu überzeugen versucht.

„Tom: Was sucht ihr denn hier?
Grit: Cibulla [der Parteisekretär] schickt uns. Damit hier endlich die Arbeit vorangeht.
Tom: Macht bloß, dass ihr hier verschwindet. Und bestellt Cibulla einen schönen Gruß, Nieten habe ich hier selbst genug.
Grit: Wir bauen hier den Sozialismus auf, Herr Breitensprecher.
Tom: Wir bauen hier erstmal ein Chemiewerk.
Grit: Jeder von uns hat zu Hause seine geregelte Arbeit verlassen ...
Tom: Weil der eine sein Brot hat schwarz brennen lassen und der andere hat sich beim Schuhbesohlen immer mit dem Hammer auf den Daumen gekloppt hat.
Grit: Wir sind aus Überzeugung hergekommen.“²⁵

In dieser Szene nimmt die Kamera Grit aus der Froschperspektive auf, also direkt von unten und verstärkt durch die Erhöhung ihrer Position die Ausdruckskraft des Dialoges. Zugleich wird damit auch die Überlegenheit der vertretenen Idee symbolisiert. Die Verwendung der Froschperspektive ist bereits seit den ersten sowjetischen Filmemachern, aber auch durch die Dokumentarfilme Leni Riefenstahls ein etabliertes filmisches Mittel, mit dem die Macht einer Person inszeniert wird. Das so geschaffene eindrucksvolle Bild rückt an dieser Stelle den Führungsanspruch der Partei, den Grit verbalisiert, in die richtige Perspektive. Zugleich knüpft diese Kameraeinstellung aber auch an kulturell ältere Bilder an; denn Grits

²³ KLEIN, MATTHÄUS: Theoretische Probleme der marxistischen Ethik. IN: BERG, LENE (Hg.): Neues Leben. Neue Menschen. Konferenz des Lehrstuhls Philosophie des Institutes für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED über theoretische und praktische Probleme der sozialistischen Moral am 16. und 17. April 1957. Berlin 1957, S. 55.

²⁴ BERG, LENE: Bedeutung der Konferenz. In: DIES. (1957), S. 8.

²⁵ *BESCHREIBUNG EINES SOMMERS*, Ralf Kirsten, 1963.

Redeposition und ihre Gestik erinnern an eine Predigt von der Kanzel, was uns wieder zurück zur Heiligengestalt des Sozialismus führt, die durch gleißende Ausleuchtung ihres Gesichtes nochmals bestärkt wird. Im Gegensatz zu Grit wird Tom in entfernten Einstellungen von oben herab und verkleinert gezeigt und damit seine Position im Konflikt als die vereinzelte, unbedeutende und letztlich falsche visualisiert.



Pikanterweise verlieben sich jedoch Tom und Grit ineinander, so dass Grit als verheiratete Frau mit ihrem Moralismus schnell an ihre Grenzen stößt. Die Brigademitglieder verlangen von ihr, als sie die Fälschung von Arbeitsleistungen kritisiert, dass sie ihr Privatleben ordnen soll. In der Auseinandersetzung innerhalb der FDJ-Brigade, die einer Gerichtsverhandlung gleicht, wird von ihr gefordert, zu ihrem Mann zu fahren und alles aufzuklären. Sie verweigert sich dem jedoch und geht zu Tom, der die Baustelle aufgrund dieser Auseinandersetzung verlassen will. In der anschließenden, finalen Szene des Films werden beide vom Parteisekretär Cibulla zur Rede gestellt. Erstmals beugt sich Tom, durch die Liebe zu einer Frau geläutert, den Gesetzen und Regeln der Partei und erklärt sich bereit, an einer Parteiversammlung, die sich mit dem Ehe- und Vertrauensbruch beschäftigt, teilzunehmen. Aber auch Grit muss sich und Cibulla eingestehen, dass ihr uneheliches Verhältnis nicht mit den neuen moralischen Standards in Einklang steht und bereinigt werden muss.

Die Figur der Grit, die zu Beginn des Films – vergleichbar mit Hannelore aus *VERLIEBT UND VORBESTRAFT* – als Heilige konstituiert wurde, erfährt durch das Liebesverhältnis mit dem Ingenieur Tom eine interessante Wendung. An ihrer Figur wird deutlich gemacht, dass sich die Interessen der Partei nicht nur auf dem Feld der Arbeitsmoral durchgesetzt werden müssen, sondern bis in die Verästelungen der privaten Beziehungen reichen. Die geforderte Sauberkeit und Klarheit der Verhältnisse gilt für den ganzen Menschen und meint eben nicht nur die Überwindung von Mogeleyen bei der Planerfüllung oder die Verhinderung von Saufereien am Arbeitsplatz. In diesem Sinne geht die Disziplinierung des Ingenieurs bereits zu diesem frühen Zeitpunkt mit der Disziplinierung der Heiligen einher, oder um es mit den Worten des Kritikers des *NEUEN DEUTSCHLAND*, Heinz Knietsch, auf den Punkt zu bringen:

„Da ist in unserer Zeit für beide kein Platz, nicht für den zynischen Frauenhelden und nicht für die Ehebrecherin.“²⁶

4.2.2. „MEIN GOTT, DIE HEILIGE JOHANNA. DU WIRST ES WEIT BRINGEN“²⁷

Die disziplinierten Heiligen und ihr scheiterndes Reformversprechen

Das Motiv der Heiligen, die zum Sozialismus bekehrt, überlagert sich in den betreffenden Frauenfiguren bereits Mitte der 60er Jahre mit einem weiteren Motiv. Ebenso wie in der Dramatik kommt es gleichsam zu einer Doppelbelichtung der Heiligen, die sich nun nicht mehr nur für die Etablierung einer sozialistischen Arbeitsmoral einsetzt, sondern zugleich als Garantinnen der Reformierbarkeit und Demokratisierung des Sozialismus inszeniert wird. Die Protagonistinnen in den Filmen DER GETEILTE HIMMEL (1964), KARLA (1966) und SPUR DER STEINE (1966) werden in diesem Zusammenhang zu Kämpferinnen gegen den Dogmatismus der LeiterInnen und PlanerInnen und erinnern mit ihren Worten und Handlungen an die Ideale des Sozialismus. Im Gegensatz zu den Heiligen der Aufbaufilme scheitern sie jedoch mit ihren Reformvorhaben und werden selbst zum Opfer von Disziplinierungen und Normierungen. Die bestehende Ordnung des Kollektivs, Parteikörpers und Staates lässt sich nicht mehr über die Integration und Versöhnung von privaten und gesellschaftlichen Interessen in der filmischen Figur herstellen, sondern nur noch über den Ausschluss der widerständigen Idealistin. Was jedoch trotz dieser Variation des Motivs bleibt, ist der Ort der Auseinandersetzung, den alle der genannten Filme auf dem Feld der Erwerbsarbeit ansiedeln. In den Filmen DER GETEILTE HIMMEL, KARLA und SPUR DER STEINE verschränken sich damit Facetten des Heiligenmotivs aus der Dramatik der DDR, so dass das Versprechen auf Reform und Reinigung von Partei und Staat bereits mit dem Scheitern der Heiligen einhergeht.

Der in Regie von Konrad Wolf gedrehte Film DER GETEILTE HIMMEL, der 1964 in die Kinos kam, basiert auf der gleichnamigen Erzählung Christa Wolfs.²⁸ Vor dem Horizont des Kalten Krieges wird die junge Protagonistin Rita „vom Rand der Welt in ihren Mittelpunkt geschleudert“²⁹, in ein Wagonbauwerk, in dem sie ein Praktikum absolviert. Über ihre Figur erzählt Konrad Wolf mittels verschränkter Zeitebenen und in einer außergewöhnlichen visuellen Sprache von den Konflikten im neuen sozialistischen Staat DDR. Paradigmatisch bricht Rita bereits in der Eingangsszene auf den Gleisen des Wagonbauwerkes zusammen, in dem sie ein Produktionspraktikum absolviert. Die Szenen ihrer Rekonvaleszenz sind durchkreuzt von Erinnerungen an ihr Lehramtsstudium an der Universität in Halle, an die Liebesbeziehung zum älteren Chemiker Manfred und an ihr Praktikum bei der Brigade Ehrmisch im Wagonbauwerk. Ritas Figur wird in den Auseinandersetzungen innerhalb dieser

²⁶ KNIETZSCH, HEINZ: Liebe für einen Sommer, Neues Deutschland, 31.1.1963.

²⁷ KARLA, Herrmann Zschoche, 1965/66.

²⁸ WOLF, CHRISTA: Der geteilte Himmel. Halle/Saale 1963.

²⁹ DER GETEILTE HIMMEL, Konrad Wolf, 1964.

vier Handlungsstränge zur Projektionsfläche für zeitgenössische gesellschaftspolitische Konflikte, die vor dem Hintergrund des Mauerbaus zu einer Entscheidung für oder gegen den neuen Staat stilisiert werden, denn: „[...] wir hatten auf einmal das Gefühl, dass von unserem Werk, dass gerade von uns alles abhing.“³⁰



Anhand ihrer Figur wird der bereits aus den Aufbaufilmen bekannte arbeitsmoralische Diskurs aufgerufen, der sich jedoch mit dem Diskurs über die Reformierbarkeit eines bereits im Dogmatismus erstarrten Systems verschränkt. Als „weißer Rabe“³¹, wie sie von ihrem Geliebten Manfred bezeichnet wird, versucht sie ihren verbitterten Freund von der Flucht in die BRD abzuhalten, die Brigade Ehrmisch im Verbund mit dem ehemaligen Brigadier Meternagel vom Normenbetrug abzubringen und höhere Normen zu etablieren sowie dem Dogmatiker Mangold, der mit seiner Linientreue und seinem Zitatwissen der marxistischen Klassiker alle KommilitonInnen an der Universität tyrannisiert, beizukommen.

Auf ästhetischer Ebene knüpft Wolf an die bereits für den Film *BESCHREIBUNG EINES SOMMERS* analysierten Mittel an, um seine Protagonistin Rita als Heilige zu etablieren. Rita wird zum Lehramtsstudium an der Universität geworben, was für sie einem Erweckungserlebnis gleichkommt. Die Bildung des neuen sozialistischen Menschen findet sich hier als zweifaches Moment wieder, in der Erziehung der Studierenden Rita selbst, die am Ende als „neuer Mensch“ und als Multiplikatorin des Systems an die Schule gehen wird, um dort nun ihrerseits Kinder zu erziehen. Neben der Baustelle wird mit dem Bildungssektor in diesem Film ein weiterer symbolisch aufgeladener Handlungsort entworfen, an dem sich der Aufbau des neuen Staates und die Formierung seiner Menschen verschränkt und der gleichfalls in anderen zeitgenössischen Filmen der DEFA, wie *KARLA, DIE BESTEN JAHRE* und *DENK BLOß NICHT, ICH HEULE*³² mit identischer Bedeutung aufgerufen wird.

Auch die Figurenkonstellation aus *BESCHREIBUNG EINES SOMMERS* nimmt Konrad Wolf in seiner Inszenierung wieder auf, indem er mit Rita ein junges, unschuldiges Mädchen auf einen zehn Jahre älteren Mann treffen lässt. Und auch ihre Liebesbeziehung wird zum Austragungsort politischer Konflikte, jedoch erweist sich Ritas Idealismus und ihre Liebe

³⁰ *DER GETEILTE HIMMEL*, Konrad Wolf, 1964.

³¹ *DER GETEILTE HIMMEL*, Konrad Wolf, 1964.

³² *DIE BESTEN JAHRE* (Günther Rucker, 1965); *DENK BLOß NICHT, ICH HEULE* (Frank Vogel, 1964/65).

machtlos gegen Manfreds aus Enttäuschung geborener Resignation. Manfred bezeichnet sich selbst als Angehörigen einer „gebrochenen Generation“,³³ die durch Kriegserfahrungen gebrandmarkt sei. Als seine berufliche Entfaltung in der DDR behindert wird, weil ein von ihm entwickeltes chemisches Verfahren nicht in die Produktion gelangt, entschließt er sich, in die BRD auszureisen. Dass Christa Wolf mit ihrer Vorlage und auch Konrad Wolf mit seiner filmischen Inszenierung die Gründe für Manfreds Flucht als innerstaatliches Problem und individuelle Reaktion auf Fehler der Planwirtschaft fassten, war ein Novum, das sehr umstritten war.³⁴ Dennoch verhehlt Konrad Wolf mit seinen mehrfachen Verweisen auf die Fortsetzung der nationalsozialistischen Tradition der chemischen Industrie in der BRD nicht, dass Manfred mit seiner Übersiedlung ins Land der Täter zurückkehrt. Die Bekehrung der Täter, die bei den Nebenfiguren noch gelingt, scheitert in diesem Film an der männlichen Hauptfigur. Rita zerbricht an ihren moralischen Absichten. Den mehrfach schuldig gewordenen Manfred kann sie nicht mehr aus seiner Verbitterung befreien. Ein „Nervenschock“³⁵ ist das Ergebnis des zweijährigen Kampfes um höhere Arbeitsnormen und gegen das Ausbluten des jungen Staates, dem die Menschen in den Westen abhauen.



Ob der Nervenschock Ritas als Metapher auf den Mauerbau gelesen werden kann, sei an dieser Stelle offen gelassen. Was jedoch von diesem Film bleibt, ist die Momentaufnahme von einem Land in einer Zerreißprobe, für die Ritas Figur den Spiegel bildet. Ihr Entschluss für dieses Land entspringt gleichsam einer Heilserwartung, „die wie ein Kult über dem Individuum steht. Politische Lehre und Religiosität kommen sich nahe“.³⁶ Der „weiße Rabe“ Rita, ihr unbeschriebenes, faltenfreies Gesicht wird in den unzähligen Close-ups zur Fläche, in die sich die Träume vom neuen Menschen einschreiben können. Doch trotz der Lichtkronen um Ritas Haupt und der weißen Bänder im Haar scheint die Unschuld und Reinheit der Lehre nur um den Preis des psychischen Zusammenbruchs und der asketischen Entsagung an eine erfüllte private Liebesbeziehung möglich zu sein.

³³ DER GETEILTE HIMMEL, Konrad Wolf, 1964.

³⁴ So schrieb ein damaliger Rezensent: „Die bisherigen Diskussionen um den Film zeigen, dass das nicht richtig verstanden wurde. Geht es um die Geschichte einer Republikflucht? Nur am Rand.“ FUNKE, CHRISTOPH: o.T. Der Morgen, 19.9.1964.

³⁵ DER GETEILTE HIMMEL, Konrad Wolf, 1964.

³⁶ GERSCH, WOLFGANG: Szenen eines Landes. Die DDR und ihre Filme. Berlin 2006, S. 97.

Auch der DEFA-Film *KARLA*, der 1965/66 gedreht und in den Nachwehen des 11. Plenums des ZK von 1965 verboten wurde, ruft mit seiner jungen Protagonistin das Heiligenmotiv erneut auf. Explizit nimmt dieser Film Anleihen bei der historischen Figur Jeanne d'Arc³⁷, um den Kampf der Lehrerin Karla gegen Dogmatismus, Lüge und Heuchelei im Privaten und Beruflichen zu inszenieren. So erinnert bereits Karlas Kurzhaarfrisur an die französische Märtyrerin und auch auf ikonografischer Ebene sind die Bezüge zur katholischen Heiligen unübersehbar, die sich vor allem in der signifikanten Verwendung der Farbe Weiß im Kostüm und einer den Heiligenschein imitierenden Lichtsetzung äußert.



So kreist zu Beginn des Films über der zarten und kleinen Statur der Protagonistin ein Strahlenkranz aus Licht, der aufgrund der Kameraeinstellung und -bewegung durchaus an die Inszenierung eines christlichen Gottesdienstes erinnert, vor allem wenn Karla ihre KommilitonInnen in der Studienabschlussrede dazu auffordert, mit ihrer Arbeit „das Leben ein bisschen leichter, anmutiger und fröhlicher“ zu gestalten.³⁸ Doch Karlas Kampf für eine Demokratisierung der Gesellschaft gleicht der aussichtslosen Schlacht, die Jeanne d'Arc gegen die übermächtige kirchliche Inquisition nach ihrer Verhaftung fechten musste. Nach ihrem Lehramtsstudium tritt Karla ihre erste Stelle an einer Oberschule im mecklenburgischen Greifswald an und schon ihre erste Interaktion im Klassenzimmer der neu gebauten Schule, gibt eine Ahnung von der Vergeblichkeit ihres Unterfangens. Als sie am Tafelbild die falsch geschriebene Inschrift „Sauiegel“ korrigiert, wird sie vom Hausmeister angeherrscht: „Hier wird überhaupt nichts verbessert. Da könnte ja jeder kommen“.³⁹ Am Ende des Films wird die sozialistische Jeanne d'Arc zwar nicht auf dem Scheiterhaufen verbrannt, aber in die Provinz versetzt. Auch der Film selbst wird verbannt. Erst 1990, nach einer Rekonstruktion durch den Kameramann Günter Ost, wurde er dem Kinopublikum vorgestellt.

Die Paarkonstellation dieses Filmes gleicht der aus *BESCHREIBUNG EINES SOMMERS* und *DER GETEILTE HIMMEL*. Am ersten Tag in Greifswald trifft Karla auf einem abgelegenen Waldweg den „Hockriesen“⁴⁰ Kaspar, der sich an die „Basis der Journalistik“⁴¹

³⁷ Vgl.: http://www.heiligenlexikon.de/BiographienJ/Johanna_von_Orleans_Jeanne_d_Arc.htm, 25.6.2008.

³⁸ *KARLA*, Herrmann Zschoche, 1965/66.

³⁹ *KARLA*, Herrmann Zschoche, 1965/66.

⁴⁰ *KARLA*, Herrmann Zschoche, 1965/66.

verkrochen hat und nun im örtlichen Sägewerk arbeitet, nachdem sein Artikel über die Verbrechen des Stalinismus nicht veröffentlicht wurde. Ähnlich wie Manfred in DER GETEILTE HIMMEL ist Kaspar desillusioniert und die bezaubernd inszenierte Liebesbeziehung zwischen ihm und Karla gelangt durch ihre Agitationsversuche regelmäßig auf den Prüfstand. Doch die Läuterung des Protagonisten, der sich aus jedem gesellschaftspolitischen Reformgeschehen zurückgezogen hat, gelingt auch in diesem Film nicht mehr. Der Riese Kaspar wurde in die Knie gezwungen und seine gelungene Disziplinierung lässt ahnen, dass den überbordenden moralischen Appellen Karlas Ähnliches bevorsteht. Wie der ernüchterte Kaspar am Anfang prophezeit, wird Karla von den Wölfen gefressen,⁴² die nicht an einer Entstalinisierung, sondern lediglich an ihrer Machtsicherung interessiert sind. Doch Kaspar steht Karla nach ihrer Versetzung bei und gemeinsam brechen beide am Ende des Films ins Ungewisse auf. Im Gegensatz zur asketischen Entsagung Ritas in DER GETEILTE HIMMEL inszenieren die Autoren Ulrich Plenzdorf und Hermann Zschoche die Liebesbeziehung zwischen Karla und Kaspar als Schutzraum vor den gesellschaftspolitischen Über- und Eingriffen. Sie wird zur Trutzborg, die gegen die feinadrigen Ausläufer der kollektivistischen Vereinnahmung schützen soll. Deutlicher wird der Drehbuchautor Ulrich Plenzdorf das knapp acht Jahre später noch der Paula in DIE LEGENDE VON PAUL UND PAULA einschreiben.

Doch wie bereits in den anderen vorgestellten Filmen ficht Karla ihren durch und durch moralischen Kampf hauptsächlich auf dem Feld der Arbeit aus. Dort begegnet Karla dem im antifaschistischen Kampf geschulten Direktor Ali Hirte, der als raubeiniger und väterlicher Freund zwischen der Ermunterung und der Einschränkung Karlas hin- und herschwankt. Als Angehörigem der Aufbaugeneration sind seiner Figur die Hoffnungen der damaligen jungen ReformerInnen auf eine gemeinsame gesellschaftliche Demokratisierung und zugleich ihre Vergeblichkeit eingeschrieben. Am Ende des Films ist Hirte ein müder Krieger, dessen Kraft bereits verbraucht ist. Aus dem Schulterschluss zwischen der Generation der AltkommunistInnen und den jungen AntistalinistInnen wird nichts mehr.

„Hirte: Ach hör doch auf. Ich weiß was du willst, ich soll mich umkrempeln. Aber daraus wird nichts. Ich bin krank. Ich mache Schluss. [...] Macht ihr mal weiter. Ihr seid dran. [...] Aber bleib so.“⁴³

Die offensichtlichste Gegenspielerin Karlas ist die Kreisschulrätin Jansen. Schon während des ersten Zusammentreffens von Karla, Hirte und Jansen verdeutlichen die Autoren des Films, dass der moralische Diskurs der Machthaber doppelbödig ist und im Zeichen der Machtsicherung steht. Karla hingegen, wie einige Jahre später auch Johanna von Döbeln im gleichnamigen Theaterstück, kennt keine Halbwahrheiten und Vertuschungen und so wehrt

⁴¹ KARLA, Herrmann Zschoche, 1965/66.

⁴² Karla: „Ehrlich wehrt am längsten.“ Kaspar: „Sagt die Großmutter und da fraß sie der Wolf.“ KARLA, Herrmann Zschoche, 1965/66.

⁴³ KARLA, Herrmann Zschoche, 1965/66.

sie sich vehement dagegen, ihre privaten, sexuellen Beziehungen vor den SchülerInnen, trotz der Aufforderung der Schulrätin, zu verbergen.

„Karla: Das sehe ich nicht ein. Wie kann denn Ehrlichkeit schaden?

Hirte: Sie widersprechen ihrer Schulrätin.

Jansen: Das macht nichts. Die Jugend denkt immer absolut. Die Jugend muss ihre Erfahrungen machen, wie wir unsere, und gegen gesunden Oppositionsgeist habe ich überhaupt nichts einzuwenden.

[...]

Jansen: Gott, ist die naiv.“⁴⁴

Den kleinen Spielraum, der in Jansens Formulierung vom gesunden Oppositionsgeist angelegt ist, versucht Karla in ihrer Arbeit auszureizen. Sie ermuntert die SchülerInnen zum freien Denken und zu einer eigenen Meinung und scheut sich dabei nicht, den sankrosankten Lehrplan umzuwerfen oder die falschen Lehrinhalte des Direktors Ali Hirte richtig zustellen. Als jedoch der kritische und intelligente Schüler Rudi Schimmelpfennig ein Foto des Direktors in Naziuniform findet und es ihr zeigt, ist sie nicht in der Lage, adäquat darauf zu reagieren. Sie verschweigt Ali Hirte die Existenz des Fotos und ein von den SchülerInnen auf den Lehrertisch gemaltes Hakenkreuz führt zum ersten großen Konflikt des Films. Das Foto entpuppt sich zwar als harmlos, weil es Hirte beim Laienspiel in der Nachkriegszeit abbildet, jedoch der zügig einberufene Pädagogische Rat unter dem Vorsitz der Kreisschulrätin Jansen beschließt eine erste Versetzung Karlas, die nur durch die Intervention des Direktors Ali Hirte verhindert wird. Ein Gespräch Karlas mit Kaspar verdeutlicht den ersten Wendepunkt und die scheinbar geglückte Disziplinierung der Heiligen:

„Kaspar: Du bist mir schon ein Bekenner. Zeigen sie dir einmal die Instrumente und schon schwirrst du ab. Ich will doch bloß, dass du begreifst, du liegst nach wie vor richtig.

Karla: Ich weiß doch, dass ich was Richtiges will. [...] Ich muss solche Fehler vermeiden.

Ich muss genauer hinsehen, wenn ich was anfass. Ich muss vorsichtiger sein. Mit dem Kopf kann man nicht durch die Wand.“⁴⁵

„Die reinste Jungfrau von Orleans“⁴⁶ nimmt endlich die geforderte Vernunft an. Wie ihr historisches Vorbild, das unter dem Zwang der inquisitorischen Folter abschwört, schwenkt auch Karla um. Ein halbes Jahr später wird sie zum Jubiläum der Schule ausgezeichnet, weil sie den Lehrplan übererfüllt, die geforderte Lerndisziplin in der Klasse hergestellt und sich in das Kollegium eingefügt hat. Doch Karla bekennt beim anschließenden Besäufnis mit Direktor Hirte, dass sie lediglich eine ausgezeichnete Leiche ist, die an der Vorsicht gestorben ist. Wie auch Jeanne d’Arc ihr Geständnis widerruft, so droht auch Karla mit ihrer Rückkehr. Am nächsten Tag gibt sie die letzten Aufsätze an die zwölfte Klasse zurück, in der die SchülerInnen darüber schreiben sollten, was sie die Schule gelehrt hat. Alle Aufsätze hat

⁴⁴ KARLA, Herrmann Zschoche, 1965/66.

⁴⁵ KARLA, Herrmann Zschoche, 1965/66.

⁴⁶ KARLA, Herrmann Zschoche, 1965/66.

Karla mit einer Vier oder Fünf bewertet und beklagt die Heuchelei der SchülerInnen, für die sie jedoch die Verantwortung übernimmt.

„Karla: Ich habe mich am Anfang darum bemüht, ihnen die Lust und den Mut und das Bedürfnis zu einer eigenen Meinung zu wecken, und der Reihe nach wieder genommen. Erst die Lust, indem ich schwierigen Problemen aus dem Weg gegangen bin, dann den Mut, indem ich das bloße Nachbeten von Thesen belohnt habe, und zum Schluss das Bedürfnis nach einer eigenen Meinung, indem ich sie mit Lehrstoff gemästet habe. Vier Wochen vor dem Abitur habe ich überfressene Vögel gezüchtet, bloß Fliegen könnt ihr nicht.“⁴⁷

Mitten in die Rückgabe der Aufsätze platzt jedoch der Besuch von VertreterInnen der Jugendkommission aus Berlin, die gemeinsam mit dem Direktor und der Kreisschulrätin der neu angefachten Auseinandersetzung um Wahrheit und Aufrichtigkeit beiwohnen und Karla zu ihrer kritischen Herangehensweise ermuntern. Mit dem Auftritt von VertreterInnen der Jugendkommission greift der Film politische Entwicklungen in der Jugendpolitik der DDR auf, die sich mit der Gründung der im Film gleichnamigen Kommission im Jahre 1963 abzeichneten. Bekannt wurde die Arbeit der Jugendkommission, die von Ulbricht ins Leben gerufen worden war, mit der Veröffentlichung des Jugendkommuniqués im NEUEN DEUTSCHLAND im September 1963, das Jugendliche nicht mehr als Erziehungs- und Disziplinarobjekte auffasste, sondern „als die Hausherren von morgen“ beschrieb.

„Die beiden Fragestellungen des Jugendkommuniqués, die Forderung nach Freigabe der Intimsphäre und des Geschmacks von politischen Bewertungen einerseits und der Appell an das Engagement der Jugend in Politik und Beruf andererseits, entwarfen das Ideal eines freimütig auftretenden, kritisch urteilenden und kompetent erscheinenden Bürgers und damit zugleich das Ideal einer sozialistischen Gesellschaft, die auf Kooperation und produktive Konfliktverarbeitung gestellt war.“⁴⁸

Produktiv inszeniert der Film KARLA genau jene Auseinandersetzung um eine Entstalinisierung in der Jugendpolitik und zeigt zugleich mit seinem filmischen Ende das Scheitern dieser Bemühungen. So wie die Öffnungen gegenüber der Jugendkultur im Laufe des Jahres 1965 restriktiv eingeschränkt worden, setzt auch im Film KARLA die Kreisschulrätin Jansen den Direktor erfolgreich unter Druck, gegen Karla disziplinarisch vorzugehen. Der Anlass dafür bietet interessanter- und bezeichnender Weise der Brief einer Schülerin, in dem steht, dass der Schüler Rudi Schimmelpfennig die Lehrerin Karla geküßt hat. Diesen sittlich-moralischen Verstoß nimmt Jansen zum Anlass, Karla von der Schule zu versetzen.

„Jansen: Warum soll sie ihre Ideale nicht woanders verwirklichen können. Mit einem Wort, ich denke an eine Versetzung. Je weiter weg, umso besser für sie.“⁴⁹

⁴⁷ KARLA, Herrmann Zschoche, 1965/66.

⁴⁸ KRENZLIN, LEONORE: Vom Jugendkommuniqué zur Dichterschelte. In: AGDE (2000), S. 156.

⁴⁹ KARLA, Herrmann Zschoche, 1965/66.

Die Auflösung des Konfliktes um die Entstalinisierung auf einem Nebenschauplatz der sexuellen Moral nimmt auf ungeahnte und seismografische Weise die Auseinandersetzungen um Filme, Jugendkultur und Literatur auf dem 11. Plenum des ZK der SED 1965 vorweg, in dessen Nachwehen 1966 der Film KARLA im Rohschnittstadium gestoppt und SPUR DER STEINE von Frank Beyer zurückgezogen wurde. Das Plenum setzte einen vorläufigen Endpunkt unter Versuche, die DDR nach dem Mauerbau von 1961 kulturell, politisch und ökonomisch zu reformieren. Auf dem Gebiet der Wirtschaft wurde 1963 das „Neue Ökonomische System der Planung und Leitung der Volkswirtschaft“ (NÖS) eingeführt⁵⁰ und auch die DEFA-Studios wurden zwischen 1962 und 1964 in diesem Sinne umstrukturiert, indem die Arbeit dezentralisiert und der Posten des Chefdramaturgen abgeschafft wurde. Die unabhängigen künstlerischen Arbeitsgruppen, die bereits ab 1959 gegründet wurden und die ihre Vorbilder in der ČSSR und der VR Polen hatten, konnten, basierend auf einem gemeinsam vereinbarten Produktionsplan, über ihre Finanz- und Produktionsmittel frei disponieren.⁵¹

Der Umstrukturierung ging, nach Aussage des damaligen Chefdramaturgen Klaus Wischnewski, eine Parteiaktivtagung im Dezember 1962 voraus, in der offen über die Misserfolge der DEFA beim Publikum gesprochen wurde.⁵² Ermutigt vom neuen Wirtschaftskonzept, von den Vorstößen in der Jugendpolitik durch die Jugendkommission und von der Bitterfelder Konferenz versuchten die MitarbeiterInnen der DEFA nun mit neuen Filmen ihr Publikum zurück zugewinnen. Hermann Zschoche bezeichnete die damalige Situation als „Aufbruchstimmung“⁵³ und Klaus Wischnewski erinnert sich:

„Daher entstand eine breite Front, nicht nur innerhalb der Studios, die eben – und das macht die Entwicklung bis 1965/66 hin erst verständlich und möglich – bis ins Ministerium reichte, und man war sich einig: Wir müssen jetzt auf der Suche nach Filmstoffen, vor allem bei den Gegenwartsstoffen offen, hart, problembewusst, konfliktreich, ehrlich sein, und wir müssen das handwerklich gut machen, dass wir die Zuschauer wieder erreichen.“⁵⁴

Die Filme der Produktionsjahre 1964 bis 1966, zu denen die besprochenen Filme DER GETEILTE HIMMEL, KARLA und SPUR DER STEINE gehören, sind von diesem künstlerischen Aufbruchgeist durchtränkt, sie wagen eine neue Bildsprache, komplexe Dramaturgien und Figurenführungen und viele von ihnen sind von dem Wunsch beseelt, mit ihren Inhalten für eine Veränderung im Land zu streiten. Das 11. Plenum des ZK der SED im Dezember 1965 schnitt jedoch die kulturelle und gesellschaftliche Modernisierung von der

⁵⁰ Vgl. zum NÖS z.B.: STEINER, ANDRÉ: Von Plan zu Plan. Eine Wirtschaftsgeschichte der DDR. Berlin 2007, S. 139 ff.

⁵¹ Die Arbeitsgruppen entstanden bereits zwischen 1959 und 1961. So gab es z.B. die Gruppen „Roter Kreis“ unter der Leitung von K. Maetzig, „Berlin“ unter der Leitung von Slatan Dudow, „Heinrich Greif“ unter der Leitung von Konrad Wolf. Vgl.: SCHENK, RALF: Mitten im kalten Krieg. 1950-1960. IN: DERS. (1994), S. 153; WISCHNEWSKI, KLAUS: Die zornigen jungen Männer von Babelsberg. In: AGDE (2000), S. 364.

⁵² WISCHNEWSKI (2000), S. 361.

⁵³ ZSCHOCHÉ, HERMANN im Gespräch mit Hannes Schmidt. IN: KINDER- UND JUGENDFILMZENTRUM IN BRD (Hg.): Berlin um die Ecke, Jahrgang 45, Karla, Wenn du groß bist, lieber Adam. Dokumentation einer verlorenen Zeit. DEFA-Filme von 1965/66. S. 45.

⁵⁴ WISCHNEWSKI (2000), S. 361.

Reformierung der Planwirtschaft ab, die mit der Einführung des NÖS im Jahr 1963 begann, aber zu diesem Zeitpunkt bereits unter deutlicher Kritik seitens der SU und einiger politischer EntscheidungsträgerInnen in der DDR stand.⁵⁵ Auf dem 11. Plenum wurde jeweils die ökonomische und kulturelle Reform besprochen und der Angriff auf eine Vielzahl künstlerischer Werke kann vor allem als eine Machtdemonstration verstanden werden, die signalisierte, dass aus der Liberalisierung der Wirtschaft nicht eine Liberalisierung und Demokratisierung der gesamten Gesellschaft abzuleiten war. Christa Wolf, die als Einzige in diesem Plenum deutlichen Widerspruch gegen die Angriffe einlegte, erinnert sich,

„wir hatten ganz deutlich das Gefühl, dass die ‚Kunstdiskussion‘ als Ersatz für die Auseinandersetzungen mit den Problemen, die sich in der ökonomischen und gesellschafts-politischen Realität der DDR angehäuft hatten, dienen musste, dass wir als Sündenböcke herhalten sollten.“⁵⁶

Den Anlass für die Diskussionen auf dem Plenum boten die tätlichen Auseinandersetzungen zwischen einer Gruppe von Jugendlichen und der Polizei am 31. Oktober 1965 in Leipzig, denen das Verbot von Beatgruppen vorausgegangen war.⁵⁷ Im Folgenden reihte sich, wie an einer Schnur aufgefädelt, Kritik an Kritik, u.a. an dem Stück DER BAU von Heiner Müller und dem Roman TAG X von Stefan Heym sowie den Liedern von Wolf Biermann und den DEFA-Filmen DENK BLOß NICHT, ICH HEULE und DAS KANINCHEN BIN ICH⁵⁸. Operiert wurde in den Redebeiträgen mit Begriffen aus dem sozialistischen Moralkodex, wie Sauberkeit und Anstand, die mit den sogenannten Auswüchsen auf kulturellem Gebiet, wie „jugendlichem Rowdytum“, der Darstellung „sexueller Triebhaftigkeit“ und „Unmoral und Skeptizismus“, kontrastiert wurden.⁵⁹ Nicht nur die Begriffe und Argumentationsfiguren erinnern dabei auf erschreckende Weise an die Inszenierungen aus den zeitgenössischen Filmen der DEFA, wie LOTS WEIB, KARLA oder SPUR DER STEINE, sondern auch die Form des Plenums als Tribunal. Hier verschränken sich zeitnah filmische und real-politische Inszenierung,⁶⁰ etwa wenn Erich Honecker in seinem Bericht an das Plenum meint: „Unsere DDR ist ein sauberer Staat. In ihr gibt es unverrückbare Maßstäbe der Ethik und Moral, für Anstand und gute Sitte“,⁶¹ und zugleich der stellvertretende Parteisekretär Bleibtreu (nomen est omen), in dem Film SPUR DER STEINE die Parteiversammlung, die damit befasst ist, dass Kati Klee den Namen des Vaters ihres ungeborenen Kindes nicht preisgeben will, mit den Worten eröffnet:

⁵⁵ STEINER (2007), S. 151f.

⁵⁶ WOLF, CHRISTA: Erinnerungsbericht. In: AGDE (2000) S. 347.

⁵⁷ RAUHUT, MICHAEL: „Wir müssen etwas Besseres bieten. Rockmusik und Politik in der DDR. IN: Deutschland Archiv 30/1997, S. 578.

⁵⁸ DAS KANINCHEN BIN ICH, Kurt Maetzig, 1965.

⁵⁹ Vgl.: HONECKER (2000), S. 238 ff.

⁶⁰ Ich möchte in diesem Zusammenhang noch eine Verknüpfung des 11. Plenums mit anderen stalinistischen Tribunalen herstellen, wie z.B. den Moskauer Schauprozessen in den Jahren 1936-1938, in deren inszenatorischer Tradition das Plenum in jedem Falle stand. Einige der FunktionärInnen, die eine maßgebliche Rolle während des 11. Plenums spielten, hatten diese Form der politischen Inszenierung und Säuberung während der Zeit ihres sowjetischen Exils verinnerlichen können. Vgl. dazu auch AGDE (2000), S. 13.

⁶¹ HONECKER (2000), S. 241.

„Genossen, es geht um die Moral auf der Baustelle. [...] Offensichtlich will sie jemand decken. Vielleicht einen verheirateten Mann. So etwas hat meist ideologische Ursachen. (Vernehmliches Räuspern einer Frau). Anfälliger Lebenswandel, anfällige Prinzipientreue. Das ist eine alte Faustregel.“⁶²

Das Problem war jedoch nicht der Einzug von Unmoral in die Filme der DEFA und die diesbezüglichen Vorwürfe verdecken das eigentlich Störende, nämlich die Debatte um Entstalinisierung und ökonomische Reform in der DDR, die vor allem von den Intellektuellen forciert wurde. Dennoch verweisen die puritanischen Argumente der ZK-Mitglieder und einiger Gäste auf dem 11. Plenum des ZK darauf, dass der Diskurs zur sozialistischen Moral vorrangig der Herrschaftssicherung diene und ihm zugleich biopolitische Machtmechanismen immanent waren. Die vorgetragenen Argumente auf dem Plenum werden in den hier analysierten Filmen auf vergleichbare Weise aufgerufen. Mit der Fokussierung auf die Verteidigung der sozialistischen Moral konnte vermieden werden, über die utopischen Konzeptionen des Sozialismus in den Filmen zu sprechen. Nicht Karlas Anspruch auf Wahrhaftigkeit und ihr Anrennen gegen Verlogenheit und Opportunismus wurden damit zum Thema und auch nicht Katis Kampf in SPUR DER STEINE gegen BürokratInnen im Beruf und die private Verlogenheit des Reformers Horrath, von dem sie ein Kind erwartet. Die Selbstverständlichkeit der Forderungen und das Beharren der Protagonistinnen auf ihren Vorstellungen vom Arbeiten und Leben im Sozialismus stellten die eigentliche Provokation dar und konnten nicht geduldet werden, wie Walter Ulbricht auf dem Plenum zu verstehen gab.

„Man muss also wieder die Positionen klarstellen, die Beschlüsse des Parteitages über die Entwicklung der sozialistischen Ethik und über die Gesetze der sozialistischen Moral hervorholen.“⁶³

Im Zuge dieser „Klarstellung“ wurden die heute als Kaninchenfilme bekannten Filme JAHRGANG 45, WENN DU GROß BIST, ADAM, BERLIN UM DIE ECKE, FRÄULEIN SCHMETTERLING, DER FRÜHLING BRAUCHT SEINE ZEIT und DER VERLORENE ENGEL,⁶⁴ die zum Teil noch in der Produktion waren, sowie die im Plenum verhandelten Filme DAS KANINCHEN BIN ICH und DENK BLOß NICHT, ICH HEULE verboten. Der DEFA-Chefdramaturg Klaus Wischnewski sowie der Direktor der Studios Joachim Mückenberger wurden entlassen. Auch die an dieser Stelle analysierten Filme KARLA sowie SPUR DER STEINE, die zum Zeitpunkt des Plenums noch nicht fertig gestellt waren, wurden nach dem Plenum mit Aufführungsverboten belegt.⁶⁵

⁶² SPUR DER STEINE, Frank Beyer, 1966. Am deutlichsten parodiert Egon Günther mit seiner Figur des Direktors aus LOTS WEIB den Diskurs zur sozialistischen Moral, wenn er den Direktor im Tribunal gegen Kathrin Lot sagen lässt: „Was wollen denn unsere Menschen? Sauberkeit, Ehrlichkeit und Sauberkeit, äh, das habe ich schon gesagt.“ LOTS WEIB, Egon Günther, 1965.

⁶³ ULBRICHT, WALTER: Schlußwort auf der 11. Tagung des ZK der SED 1965. IN: AGDE (2000), S. 271.

⁶⁴ JAHRGANG 45 (Jürgen Böttcher 1966/1990); WENN DU GROß BIST, ADAM (Egon Günther, 1965/1990); BERLIN UM DIE ECKE (Gerhard Klein 1965/1990); FRÄULEIN SCHMETTERLING (Kurt Barthel 1966/1966); DER FRÜHLING BRAUCHT SEINE ZEIT (Günter Stahnke, 1965); DER VERLORENE ENGEL (Ralf Kirsten, 1966/1971).

⁶⁵ Vgl.: WISCHNEWSKI (2000), S. 355 ff.

Exemplarisch für die damals beanstandeten Filme ist nicht nur KARLA, sondern auch Frank Beyers Film SPUR DER STEINE, weil sich in seiner Handlung, seinen Figuren sowie seiner gesamten Ästhetik die Auseinandersetzungen um eine ökonomische und gesellschaftspolitische Reform miteinander verschränken. Filmästhetisch genauso kraftvoll wie DER GETEILTE HIMMEL und durch Rückblenden dramaturgisch ähnlich strukturiert, erzählt der Film vom vergeblichen Kampf einer jungen Generation gegen die StalinistInnen in der Partei, die PlanungsfetischistInnen und unfähigen LeiterInnen in der Wirtschaft sowie von dem Versuch, eine ökonomische Umstrukturierung durch die Erhöhung von Arbeitsproduktivität einzuleiten, wie es auch im Rahmen des NÖS vorgesehen war.

Vorlage des Films bildete Erik Neutschs⁶⁶ umstrittener, nichtsdestotrotz erfolgreicher gleichnamiger Roman, der jedoch um seine literarischen Längen gekürzt und verdichtet wurde, indem man das Personal auf drei zentrale Figuren reduzierte und die Handlung auf ihre Auseinandersetzungen innerhalb der Industriebaustelle konzentrierte.



Für die Inszenierung der erwähnten Konfliktfelder nimmt der Film offensichtliche Anleihen bei den bisher in diesem Kapitel vorgestellten Filmen. Insbesondere in der Figuren- und Handlungsgestaltung wird das Heiligenmotiv erneut aufgerufen. Zu den drei zentralen Figuren zählt der widerspenstige, anarchistische Brigadier Balla, der prall vor Energie von Manfred Krug gespielt wird und dessen Verkörperung eines eigensinnigen Proletariers einzigartig in der DEFA ist. Sein ausgeprägter Arbeitsethos muss jedoch erst, ähnlich wie bei der Figur des Tom Breitensprecher in BESCHREIBUNG EINES SOMMERS, der im übrigen auch von Manfred Krug gespielt wurde, für die sozialistische Idee gewonnen werden und zu seiner Bekehrung bietet der Film die Berufsanfängerin und Ingenieurin Kati Klee⁶⁷ sowie den jungen Parteisekretär Horrath auf, der von Eberhard Esche gespielt wurde, der als Manfred wiederum bereits im GETEILTEN HIMMEL zu sehen war. Von den Versprechen des Sozialismus, die eine religiöse Heilserwartung schüren, hält der Zimmermann Balla wenig, wie der Film bereits in der wunderbaren Eingangssequenz deutlich macht, in der die Brigade

⁶⁶ NEUTSCH, ERIK: Spur der Steine. Halle/Saale 1967.

⁶⁷ Für die Rolle der Kati Klee war ursprünglich Jutta Hoffmann vorgesehen, die jedoch bereits von Zschoche für die Titelheldin in KARLA verpflichtet war, so dass Krystyna Stypulkowska ihre Rolle übernahm und Jutta Hoffmann lediglich synchronisierte. Für den Vorspann war auch die Verwendung von Wolf Biermanns Lied „Warte nicht auf bessere Zeiten“ geplant. Vgl.: BEYER, FRANK: Wenn der Wind sich dreht. Meine Filme, mein Leben. München 2002, S. 126, 134.

Balla einführt wird. Gegen den Strom der 1.-Mai-Demonstranten marschiert die Brigade, wie Cowboys in einem Western, und lassen die Kronkorken der Bierflaschen knallen. Für den Bau der Straße in eine lichte Zukunft, wie es aus den Lautsprechern tönt, hat Balla nur Spott übrig.

„Balla: Die verträsten einen auf die Zukunft wie die Pfaffen aufs Jenseits. Und ehe du dich versiehst, bist du tot und die Enkel feixen.“⁶⁸

In der weiteren Exposition des Films wird jedoch schnell deutlich, dass nicht nur die Brigade Balla und ihre „anarchistische“ Arbeitsweise das Problem sind, sondern zugleich verfehlte Planungen und eine inkompetente Leitung. Diesem Geflecht der Probleme versuchen die „FDJ-Idealistin“ Kati Klee und der „Weltverbesserer“ Horrath mit Veränderungs- und Reformwillen zu begegnen. Beide müssen jedoch schnell feststellen, dass sie „keine einzige Antwort parat [haben]. Nicht auf die Resignation. Nicht auf die primitive Sturheit“.⁶⁹

Horrath argumentiert nach Kräften für Balla, wenn er auch den Zimmermannstanz mit Balla mangels körperlicher Schlagkraft verliert. Denn Balla droht ein Disziplinarverfahren, nachdem er einen Dorfpolizisten in einen Teich geschmissen hat und auf unkonventionelle Weise das wegen Planungsfehlern fehlende Baumaterial organisiert hatte.

„Horrath: Feiglinge und Dummköpfe in die Reihe zu kriegen, das ist einfach. Die braucht man nur zwingen, nicht mal das, die riechen, wenn sie müssen. Aber wir brauchen Leute wie Balla. Und die kriegt man nur auf eine Weise. Die muss man bei ihrer Stärke packen, denen muss man beweisen, dass man ehrlich ist. Man muss sagen, was man denkt, man muss auch tun, was man sagt.“⁷⁰

Doch Horrath muss sich genau an seinem moralischen Anspruch, der eine Deckungsgleichheit von Denken und Handeln postuliert, messen lassen und seine Bekehrung Ballas, deren vorläufiger Erfolg vor allem Horraths Vorbildlichkeit zu verdanken ist, gerät durch Horaths Affäre mit Kati und ihre Schwangerschaft ins Wanken.

Um ihre Reformpläne auf der Baustelle, vor allem die Einführung des Schichtensystems, nicht zu gefährden, schweigt Kati in der Parteiversammlung, in der die Parteimitglieder Auskunft zu ihrer Schwangerschaft und dem Vater verlangen. Und auch Horrath stellt sich in dieser Situation nicht schützend vor Kati, sondern lässt die inquisitorischen Genossen schweigend gewähren. Ähnlichkeiten zur Konfliktkonstellation in BESCHREIBUNG EINES SOMMERS, aber auch zu KARLA, sind an dieser Stelle nicht zu übersehen. In den beiden Filmen ging es um einen zweifachen gerichteten moralischen Diskurs, der auch den Regisseur Beyer interessierte: „Wie weit darf sich die Partei einmischen in das Privatleben, in die Intimsphäre ihrer Mitglieder?“⁷¹

⁶⁸ SPUR DER STEINE, Frank Beyer, 1966.

⁶⁹ SPUR DER STEINE, Frank Beyer, 1966.

⁷⁰ SPUR DER STEINE, Frank Beyer, 1966.

⁷¹ BEYER (2002), S. 126.

Während in *BESCHREIBUNG EINES SOMMERS* der Einmischung oder – wie es damals formuliert wurde – der Erziehungsarbeit der Partei noch eine positive und läuternde Wirkung zugeschrieben wurde, ist in *SPUR DER STEINE* die Kritik an dieser Form der Fremdbestimmung und Bevormundung offensichtlich, denn Kati bleibt trotz der unehelichen Affäre mit Horrath Identifikationsfigur und Projektionsfläche für die Utopie eines demokratischen Sozialismus. Doch ebenso wie bei Karla führt ihre Disziplinierung, die ebenfalls durch die Regulierung ihrer Sexualität vollzogen wird, dazu, dass Kati die Baustelle verlassen muss und ihre idealistischen Vorhaben scheitern, was *SPUR DER STEINE* jedoch ähnlich wie *KARLA* als einen möglichen Neuanfang inszeniert.

„Kati: Es fällt mir schwer, aus Schkona wegzugehen. Ich hab hier Freunde gefunden und ich war glücklich hier. Aber ich muss mich endlich freimachen von den Erinnerungen an das, womit ich nicht fertig geworden bin. Wenn ich bleibe, werde ich immer wieder in Gedanken mit mir und mit Horrath richten. Ich habe es satt, mir selber leid zu tun. Ich will neu anfangen.“⁷²

Die Auseinandersetzung um die Zulassung des Films *SPUR DER STEINE* war sehr langwierig und offensichtlich herrschte keine einhellige Meinung in den zuständigen Institutionen der DEFA, des ZK und im Ministerium.⁷³ In aller Vollständigkeit ist der Prozess vom Regisseur Frank Beyer in seiner Autobiografie beschrieben, auf die an dieser Stelle verwiesen sei.⁷⁴ Nach vielen Änderungen wurde *SPUR DER STEINE* jedoch an prominenter Stelle auf den Arbeiterfestspielen in Potsdam am 15.6.1966 zum ersten Mal gezeigt und mit dem Prädikat „besonders wertvoll“ versehen sowie für das Filmfestival in Karlovy Vary nominiert. Am 24.6.1966 hingegen beurteilte die Kulturabteilung des ZK den Film sehr kritisch und zog die Nominierung und das Prädikat zurück. Die Werbemaßnahmen für den Film wurden eingestellt, außer im *NEUEN DEUTSCHLAND* erschienen keine Rezensionen. Der Film durfte nur noch an acht Tagen im Kino gezeigt werden, zeitgleich mit publikumswirksamen West-Filmen. Frank Beyer vermutet, nach einer Rekonstruktion der Geschehnisse aus nicht näher benannten Quellen, dass das Verbot auf die persönliche Intervention von Walter Ulbricht zurückgeht, der in einer Sitzung des Politbüros über *SPUR DER STEINE* referierte. Bis zu diesem Zeitpunkt gleicht die Auseinandersetzung um die Aufführung des Films noch dem „normalen“ Prozedere der Zensur. Was allerdings zu den wenigen Aufführungen in den einzelnen Bezirksstädten und in Berlin veranlasst wurde, sucht seinesgleichen in der Geschichte des DEFA-Films. Zu den Aufführungen des Films wurden StörerInnen in die Kinos bestellt, die „Stimme des Volkes“ spielten und den Film mit Zwischenrufen niederschrien.

Doch nicht nur die Inszenierung des Parteisekretärs Horrath, die als parteischädigend bezeichnet wurde, war Grund für das Verbot des Films, sondern auch Argumente zur fehlenden sozialistischen Moral wurden vorgebracht, wie indirekt einem Brief Konrad Wolfs

⁷² *SPUR DER STEINE*, Frank Beyer, 1966.

⁷³ RICHTER, ERIKA: Zwischen Mauerbau und Kahlschlag. 1961-1965, In: SCHENK (1994), S. 205 ff.

⁷⁴ BEYER (2002).

an die Zentrale Parteileitung der SED-Grundorganisation der DEFA-Studios zu entnehmen ist.

„Ich kann in dem Film auch keine überspitzten Grobheiten, Brutalitäten oder gar unsittliche Züge feststellen. So wurden von einigen Genossen die Badeszenen als ‚Pornographie‘, Kati als mit ‚nuttigen Zügen‘ ausgestattet bezeichnet. Das sind schon Überspitzungen solcher Art, wo ich mich weigere, Gegenargumente zu formulieren.“⁷⁵

Die Verbote und Entlassungen in Folge des 11. Plenums des ZK markieren einen tiefen Einschnitt in der Arbeit der DEFA-Studios. Auch Frank Beyer erhielt ein zweijähriges Arbeitsverbot bei der DEFA und in Berlin. Die Zahl der DEFA-Produktionen sank 1966 auf acht Filme, die Hälfte des Vorjahres.⁷⁶ Die Inszenierung von utopischen Sozialismusentwürfen mittels einer jungen Heiligenfigur bricht damit fast vollständig ab. Ausdruck findet dieser Topos erst wieder in den ab Mitte der 1970er Jahre in Szene gesetzten Außenseiterinnen, die mit elementarer Erotik oder vom gesellschaftlichen Rand agieren und damit zur neuen Gestalt der Kritik und zur Einschreibefläche des Utopischen werden.

4.2.3. „PROBIERT VIELLEICHT.“⁷⁷

Die neutralisierte Heilige

Die Inszenierung des Heiligenmotivs verschwindet nach dem 11. Plenum des ZK von 1965 nicht vollständig, aber es verliert im Zuge seiner Variierung in den folgenden Jahren seine gesellschaftspolitische Sprengkraft, als wäre gleichsam der Resonanzraum für das Sprechen und Agieren der Heiligenfiguren nicht mehr vorhanden. Die visionäre Gabe der Heiligen, radikalere Entwürfe einer sozialistischen Gesellschaft zu formulieren und einzufordern, wurde durch den kulturpolitischen Kahlschlag des Plenums zum Verstummen gebracht. Für die Diskussion von Utopien ist die Heiligenfigur nun kein Medium mehr. Das bisherige Ringen der jungen Frauen um alles oder nichts, um Wahrhaftigkeit und politische Veränderungen sowie gegen Dogmatismus und erstarrte Verhältnisse weicht nun einer moderaten Kritik an einzelnen Phänomenen im Arbeitsbereich. Die Heiligen sind nicht mehr die Einschreibefläche für die alternativen Vorstellungen zu Partei, Staat und Ökonomie, Grundsätzliches wird nicht mehr in Frage gestellt. Vom „festen Standpunkt des Sozialismus“⁷⁸ ausgehend, bewegen sich die FilmemacherInnen bei der Inszenierung von Konflikten nun mit ihrer Kritik in einem eng bemessenen Rahmen. Prägnante filmische Beispiele für die Neutralisation der politischen und ästhetischen Kraft der Heiligenfiguren

⁷⁵ WOLF, KONRAD: Brief an die Zentrale Parteileitung der SED-Grundorganisation der DEFA Studios, 14.9.1966, In: AGDE (2000), S. 322.

⁷⁶ Vgl. u.a.: RICHTER (1994), S. 194ff.

⁷⁷ UNSER KURZES LEBEN, Lothar Warneke, 1981.

⁷⁸ SCHITTLY (2002), S. 171.

sind die Filme HE, DU! (1970) von Rolf Römer, UNSER KURZES LEBEN (1981) von Lothar Warnecke sowie LIANE von Erwin Stranka, der 1987 veröffentlicht wurde.

Der 1970 in die Kinos kommende Film HE, DU! ist in seiner Handlung sowie in der Konstruktion seiner Protagonistin als eine Variation des Films KARLA zu verstehen, der vier Jahre zuvor verboten worden war. Handlungs- und Konfliktort ist wiederum eine Schule und die Protagonistin des Films ist ebenso wie Karla eine junge Lehrerin namens Ellen, die engagiert ihren Beruf ausübt und auf den ersten Blick in ihren Ansprüchen Karla ähnelt.

„Ellen: Lehrer, das ist nun mal kein Beruf wie Schraubchen drehen, oder was weiß ich. [...] „Und ich bin mir dessen ganz sicher, man muss immer, wir alle müssen unentwegt nach neuen Maßstäben suchen. Wir alle, ich auch. [...] Denn es ist absolut nichts Besonderes, es ist das Normale.“⁷⁹

Doch im Gegensatz zu Karla, die mit ihren Worten und ihrem Handeln über den Rahmen der etablierten Norm hinausschoss, verweist obiges Zitat bereits darauf, dass die Ausübung von Kritik nun ausschließlich auf die Optimierung bestehender Verhältnisse zielt. In diesem Sinne sind auch die weiteren ästhetischen Strategien des Films einzuordnen. So feiert bereits der Anfang des Films demonstrativ den Aufschwung und Wohlstand der Republik am Ende der Ulbricht-Ära, indem die Protagonistin des Films im neu errichteten Zentrum der Hauptstadt Berlin vor dem Haus des Lehrers inszeniert wird. Daran anschließend ist es auch kein dramaturgischer Zufall, dass Ellens neuer Freund ausgerechnet in einer der Baubrigaden, die den Alexanderplatz neu errichten, beschäftigt ist. Im Gegensatz zu den bisherigen Filmen, die ein Heiligenmotiv inszenierten, wird dieser Paarbeziehung kein gesellschaftspolitischer Konflikt mehr eingeschrieben. Auch auf der Ebene der Kostümierung ähnelt die Protagonistin, im Übrigen gespielt von Annekathrin Bürger, eher einem Model, das immer wieder in neue, elegante Kleidung gesteckt wird und somit subtil vom wirtschaftlichen Aufschwung der DDR im Konsumbereich berichtet. Während die Close-ups der früheren Heiligen von der Dramatik des auszufechtenden Kampfes sprachen, berichten die Nahaufnahmen von Ellen in HE, DU! euphorisch vom Glück einer Lehrerin in der DDR.⁸⁰

Lothar Warneckes Film UNSER KURZES LEBEN ist im gewissen Sinne ein tragischer Fall, da der Realisation des Films jahrelange Auseinandersetzungen im Studio vorausgingen. Rainer Simon bemühte sich während und nach der Produktion seines Films TILL EULENSPIEGEL (1975) vergeblich um diesen Stoff⁸¹ und in Warneckes Umsetzung sind die Härten und Schärpen der belletristischen Vorlage FRANZISKA LINKERHAND (1974) von

⁷⁹ HE, DU!, Rolf Römer, 1970.

⁸⁰ Eine Fortsetzung dieser ästhetischen Strategie, mit dem Ziel der Neutralisation von Kritik, findet sich in weiteren Szenen des Films, so z.B. wenn Ellen gemeinsam mit FreundInnen ein Konzert von Joan Baez besucht und die Aufnahmen des Konzertes mit dokumentarischen Aufnahmen des Vietnamkrieges und der sogenannten Rassenunruhen in den USA konfrontiert werden oder ein Klassentreffen mit Ellens alten MitschülerInnen opulent auf dem Schloss Moritzburg gefeiert wird. Beide Beispiele sollen die systemische Überlegenheit des Sozialismus suggerieren.

⁸¹ WISCHNEWSKI (1994), S. 249.

Brigitte Reimanns⁸² abgeschliffen. Eine filmische Kritik am Wohnungsbauprogramm der DDR, einer der wichtigsten Säulen der Sozialpolitik der Regierung, blieb bis zum Wendefilm *DIE ARCHITEKTEN* (1990)⁸³ nur eingeschränkt möglich, wie auch die Konflikte um Hermann Zschoches *INSEL DER SCHWÄNE* (1983)⁸⁴ belegen.⁸⁵

Dennoch ist *UNSER KURZES LEBEN* eine Reminiszenz an die Heiligenfilme, insofern auch in diesem Film eine Protagonistin als Garantin für die Einhaltung des Reformversprechens inszeniert wird. Aus diesem Grund erinnern Konflikt- und Figurengestaltung deutlich an die Filme *KARLA* und *SPUR DER STEINE*. Vergleichbar mit beiden Filmen trifft auch hier eine junge, qualifizierte Protagonistin, die Architektin Franziska, auf einen bornierten Leiter und KollegInnen, die sich bereits in die Unausweichlichkeit des industriellen Wohnungsbaus gefügt haben und die sie zu ihren arbeitsmoralischen Idealen zu bekehren versucht.

Deutlicher als in den älteren Filmen werden jedoch nicht nur die LeiterInnen problematisiert, sondern auch die Undurchdringlichkeit bestehender Macht- und Herrschaftsstrukturen thematisiert, denen alle Figuren ausgesetzt sind. Gelernt hat Franziska bei einem der einflussreichsten Architekten der DDR und trotz der außergewöhnlichen Arbeitsbedingungen entschließt sie sich, an die Basis des Bauwesens in der Provinz zu gehen.⁸⁶ Doch anders als ihre Vorgängerinnen in den Filmen aus der Mitte der 1960er Jahre fügt sich Franziska nach anfänglichem Protest schnell in ihre beschränkte Rolle als Mitarbeiterin am seriellen Wohnungsbau. Während die Heiligen aus den 60er Jahren nicht nach Erlaubnis fragten, sondern zügig an die Umsetzung von Reformen gingen, realisiert Franziska ihren „Traum von einer Stadt“⁸⁷ nach Feierabend und mit Genehmigung des Chefs. Ihre Entwürfe für den Stadtbau Süd werden schließlich auf einem Wettbewerb prämiert, können jedoch wegen fehlender Gelder nicht realisiert werden. Franziskas Scheitern wird in diesem Film nicht als Tragödie inszeniert; ein kleiner emotionaler Ausbruch reduziert das Fehlschlagen ihrer Träume auf ein Minimum an Reaktion und bereits am nächsten Tag geht sie wieder zur Arbeit. Einzig der Weg zur Arbeit, der Franziska immer über den Friedhof führt, könnte als symbolische Entsprechung für ein wiederholtes Scheitern des Reformversprechens gelesen werden. So bleiben am Ende die vollmundigen Versprechen uneingelöst und das verbale Aufbegehren der jungen Protagonistin verebbt. Die Einsicht in das Notwendige, das Einfügen in die Norm, für die der Typenbau der Neubauplatte mehr als ein Sinnbild ist, stehen am Ende einer ästhetischen Geschichte des Heiligenmotivs im DDR-Film.

„Franziska: 26 Jahre und noch nicht gelebt. Nur Leben vorbereitet. Probiert vielleicht.
Noch nichts gebaut, noch niemanden geliebt. Nur geträumt vom großen Bau, von der

⁸² REIMANN, BRIGITTE: *Franziska Linkerhand*. Berlin 1974.

⁸³ *DIE ARCHITEKTEN*, Peter Kahane, 1990.

⁸⁴ *INSEL DER SCHWÄNE* (Herrmann Zschoche, 1983).

⁸⁵ Vgl.: SCHITTLY (2002), S. 269 ff.

⁸⁶ Vorlage für die Figur des Professors war der bekannte Architekt Hermann Henselmann, der als Chefarchitekt Berlins das Stadtzentrum und die Stalinallee, heute Frankfurter Alle, entwarf. Vgl. zur Person Henselmanns: BAUMGARTNER, GABRIELE; HEBIG, DIETER (Hg.): *Biografisches Handbuch der SBZ/DDR 1945-1990*. München 1996/97, S. 304.

⁸⁷ *UNSER KURZES LEBEN*, Lothar Warneke, 1981.

idealen Stadt, von der großen Liebe. Was wird bleiben von mir? Ein dutzend Entwurfsblätter und Ideen.“⁸⁸

4.2.4. „GEH ZU IHR UND LASS DEINEN DRACHEN STEIGEN“⁸⁹

Die sinnliche Hure an der Produktion

Mit Heiner Carows Film *DIE LEGENDE VON PAUL UND PAULA* (1973), der begeistert vom Publikum in der DDR gefeiert wurde,⁹⁰ tritt eine naiv-sinnliche Frauenfigur auf den Plan, die mit ihrem Begehren zugleich eine Absage an die Normierungen der Arbeitsgesellschaft der DDR formuliert. Paula, herausragend gespielt von Angelika Domröse,⁹¹ ist die kindliche naive Sirene einer Flussschifferdynastie, die es in die grauen Häuser des Prenzlauer Berges in Berlin verschlagen hat. Sie ist die unbedingt Liebende, die alles oder nichts will. Sie verkörpert eine ungebildete, sinnliche Weiblichkeit, die mit Vehemenz den in einen Anzug gezwängten, ungelassenen Außenministeriumsmitarbeiter Paul, der sich im kleinbürgerlichen Wohlstandsglück seiner Neubauwohnung eingerichtet hat, aus seiner Welt reißt. Paula arbeitet in der Flaschenannahmestelle der Kaufhalle. Sie hat kein weitergehendes Interesse an ihrer Arbeit und ist aus diesem Grund eine Hure an der Produktion. Sie hat zwei Kinder von unterschiedlichen Männern, die sie allein erzieht. Sie sehnt sich nach mehr als schlafen und arbeiten. Und dieses Mehr wird erstmalig und eindeutig im Film der DEFA als privates und sinnliches Glück der großen Liebe ausformuliert. Mit ihrem Desinteresse an einer beruflichen Weiterbildung entzieht sich Paula den ökonomischen Verwertungsinteressen, denen andere weibliche Figuren permanent unterworfen sind, was von den RezensentInnen einschlägiger Zeitungen in der DDR kritisch kommentiert wurde.

„Allerdings bleibt Paulas Anspruch darin stecken, ihr Glück, ihre menschliche Entfaltung, nur in der privaten Sphäre der Liebesbeziehung zu suchen. Das Leben um sie herum, die Arbeit, das öffentliche Leben, sogar die Erziehung ihrer Kinder scheinen ihr keine Fragen aufzugeben.“⁹²

Der Film war ursprünglich ein Projekt der Regisseurin Ingrid Reschke, nach ihrem tödlichen Unfall übernahm jedoch Heiner Carow die Regie und Co-Autorenschaft des Films.⁹³ Carow überarbeitete gemeinsam mit dem Autor Ulrich Plenzdorf den ursprünglich im Stil des dokumentarischen Realismus geplanten Film. Beide fanden in der Legende die geeignete

⁸⁸ UNSER KURZES LEBEN, Lothar Warneke, 1981.

⁸⁹ DIE LEGENDE VON PAUL UND PAULA, Heiner Carow, 1973.

⁹⁰ Vgl. u.a.: WISCHNEWSKI (1994), S. 223; GERSCH (2006), S. 142.

⁹¹ Vgl. dazu auch die Erinnerungen von Angelika Domröse. DOMRÖSE, ANGELIKA: Ich fang mich selbst ein. Mein Leben. Bergisch Gladbach 2003, S. 184 ff.

⁹² ROTHER, HANS JÖRG: o.A.

⁹³ Vgl. zum Folgenden: LENSSEN, CLAUDIA; FILMMUSEUM POTSDAM (Hg.): Angelika Domröse. Kollektiver Liebestraum. IN: Blaue Augen, blauer Fleck. Kino im Wandel von der Diva zum Girlie. Berlin 1997, S. 104 ff.; DÖLLING, IRENE: Filmfrauen – Zeitzeichen. Bd. II. Arbeiterin. Universität Potsdam 1997, S. 84 ff.

Form, in der sich Realismus und Traum von der großen Liebesgeschichte mischen konnten und die mit Carows überbordender Bildsprache eine kongeniale Verbindung einging.

Im ursprünglichen biblischen Sinne ist die Legende ein Lehrstück, und auch Carow und Plenzdorf liefern mit DIE LEGENDE VON PAUL UND PAULA einen zwar nicht mit erhobenem Zeigefinger belehrenden, aber dennoch lehrreichen Film von der Läuterung des speißigen Angestellten Paul durch die ursprüngliche und natürliche Kraft der Liebe. Paulas Figur dient darin jedoch, bei allem Respekt für die wunderbare Inszenierungs- und Spielweise, einer Erzählstrategie, die ausschließlich auf die Figur des Pauls und ihre Entwicklung ausgerichtet ist. Die Äußerung der Autoren Ulrich Plenzdorf und Heiner Carow bestätigt diese Deutung, wenn sie sagen: „Alle lieben Paula, aber uns liegt an Paul.“⁹⁴

Vergleichbar mit den Heiligenfiguren in den bisher analysierten Filmen, fungiert die Figur der Paula als Projektionsfläche des Utopischen und als dramaturgisches Mittel zur Läuterung des männlichen Gegenübers. Sie verkörpert mit ihrer Sinnlichkeit den Gegenentwurf zu einer von Rationalität, Verwertungsinteresse und Konsumdenken geprägten Gesellschaft, wie sie anfänglich in die Figur des Pauls eingeschrieben ist. Dabei ist es nicht zufällig, dass an dieser Stelle zum ersten Mal eine als Unqualifizierte arbeitende Frauenfigur mit „Berliner Schnauze“ geschaffen wurde, die in ihrer Natürlichkeit, Einfachheit, und Direktheit ein deutliches figuratives Gegenbild zu den hoch qualifizierten Akademikerinnen darstellt, die die zeitgenössischen DEFA-Filme bevölkern. In der Figurenkonstruktion der Paula sind dabei Anklänge an das Bild der sexuell hemmungslosen jungen Fabrikarbeiterin aus dem 19. Jahrhundert zu erkennen, die ihr Geld nur für billiges Vergnügen und Tand ausgibt.

Für ihre Gesellschaftskritik und ihren utopischen Entwurf einer freieren Gesellschaft adaptierten die FilmemacherInnen Stilmittel der '68er-Gegenkultur. Die Beatmusik der Puhdys, Paulas emotionales Agieren aus dem Bauch heraus, die der sozialistischen Arbeitsmoral entgegen gestellte Forderung von Genuss statt Pflicht und der unbedingte individuelle Glücksanspruch können als Chiffren der Hippiebewegung gelesen werden. Augenfällig wird diese Adaption besonders in einer Verführungsszene des Films, in der die blumengeschmückte Paula ihren Liebhaber Paul empfängt. Zu den Zeilen der Puhdys „Geh zu ihr und laß deinen Drachen steigen“ legt Paul, mit einem Blumenkranz auf dem Haupt, die Uniform der Kampfgruppen ab. Die am Boden liegenden Soldatenstiefel werden zum sinnfälligen Bild für den Slogan der Hippie- und Antikriegsbewegung „Make love, not war“, den man in dieser Stelle noch um das „work“ ergänzen könnte. Flugs werden den Kollegen Pauls, die auf dem Sofa das Fest der Liebe orchestrieren, die Augen verbunden, denn unter den wachen Augen von Partei und Staat wollte man nicht in den Rausch einer Gegenrealität entfliehen. In den Traumsequenzen des sinnlichen Liebesfestes finden sich beide an einem fiktiven Ort wieder. Ein großer Kahn der Binnenschifferfamilie Paulas schickt beide auf die Reise. Die Gegenrealität der LEGENDE VON PAUL UND PAUL ist kein Ort in der Zukunft, sondern liegt rückwärts gewandt in der Familie Paulas. Das Nomadentum der

⁹⁴ LENSEN; FILMMUSEUM POTSDAM (1997), S. 133.

BinnenschifferInnen verspricht die ersehnte Freiheit vom sinnstörenden Alltag an der Flaschenannahmestelle. Die Rückkehr mit einem Geliebten in den Schoß der Familie und Ahnen wird als Gegenbild zum Aufgehen der Einzelnen im Kollektiv entworfen.



In vergleichbarer Weise auf die Tradition verweisend, werden auch Paulas Sinnlichkeit und ihr sexuelles Begehren von den Autoren wieder gefesselt. Anders als Pauls Ehefrau Ines, die – ins Karikaturhafte überzeichnet – das schöne Weib per se verkörpert und ihre ungebundene Sexualität und ihren Egoismus in jeder Hinsicht auslebt, wird Paulas Begehren an die große Liebe und Mutterschaft zurückgebunden. Ihr Begehren verliert damit die bedrohlichen Züge und offenbart einmal mehr den patriarchalen Blick der Autoren, der sich nicht nur in den Kameraeinstellungen, die ausschließlich um Paulas Lust kreisen, äußert. Die stereotypen Geschlechtercodierungen, die Peggy Mädler bereits für die Dramatik beschrieben hat, finden sich somit auch in DIE LEGENDE VON PAUL UND PAULA wieder. Der Weiblichkeitsentwurf der Paula changiert zwischen einer Sinnlichkeit, die als Ausweg aus der Arbeitsgesellschaft fungiert, und dem Konstrukt der großen Liebe, das den Rückzugsraum des Privaten vor dem Zugriff des Staates behauptet.

5. Arbeit als schöpferische Tätigkeit

5.1. „FÜR MICH IST DAS LEBEN 'N GROßER BERG. UND DA WILL ICH RAUF.“¹

Das Motiv der schöpferischen Arbeit in den Theatertexten der DDR

Peggy Mädler

„Auf der Grundlage der sozialistischen Produktionsverhältnisse hat sich der sozialistische Charakter der Arbeit herausgebildet“, schreibt Harald Bühl 1967 in seinem Buch KULTUR DER SOZIALISTISCHEN ARBEIT.² Dieser besondere „Charakter“ der Arbeit wird von ihm über zwei Begriffe näher bestimmt: zum einen über den Begriff des Schöpferischen und zum zweiten über den Begriff des Ästhetischen.³ Die Idee der Selbstverwirklichung in der Arbeit, die sich bei Marx vor allem auf das Gattungswesen Mensch bezieht und dem Individuum nur unter idealen Bedingungen zusteht,⁴ sieht Brühl zukünftig auch für den Einzelnen erfüllt. Jede produktive Arbeit wird eine schöpferische und ästhetisch befriedigende Arbeit sein, über die sich das Individuum in all seinen Möglichkeiten entfalten kann. Das Buch beschwört für diese Zielstellung enthusiastisch die Möglichkeiten der wissenschaftlich-technischen Revolution. Die Rationalisierung führt in dem utopischen Gedankengang dazu, dass Gebrauchswerte mit zunehmend geringerem Arbeitsaufwand zu erzeugen sind und damit die Arbeit ihren physischen und psychischen Belastungen enthoben wird. Das Konzept der Erwerbsarbeit wird in Brühls Vision beibehalten, sie ist als nicht entfremdete Arbeit Grundbedingung des menschlichen Lebens und gesellschaftlicher Organisation.⁵ Auch zielt seine Idee einer schöpferischen und ästhetischen Arbeit ausschließlich auf den Bereich der produktiven Erwerbsarbeit ab, die reproduktive Arbeit ist hier nicht gemeint.

Diese utopische Konstruktion der sozialistischen Arbeit als schöpferische und ästhetische Tätigkeit, die durch die veränderten Eigentumsverhältnisse der neuen Gesellschaftsordnung, aber auch durch die Möglichkeiten der technisch-wissenschaftlichen Revolution realisiert bzw. umfassend erfahrbar werden soll, ist in vielen Gegenwartstexten der DDR zentrales Thema. Sie ist Grundlage für euphorische wie auch kritische Einlassungen. In den Texten der 60er Jahre wird die Bewusstwerdung des Schöpferischen und Ästhetischen in der Arbeit hauptsächlich über eine Verberuflichung der Arbeit und die damit einhergehende Qualifizierung vor allem von Frauenfiguren inszeniert.⁶ Die ökonomische Unabhängigkeit der

¹ KERNDL, RAINER: Ich bin einem Mädchen begegnet. IN: Theater der Zeit 12/1970, S. 71.

² BÜHL, HARALD: Kultur der sozialistischen Arbeit. Berlin 1967, S. 3.

³ Vgl.: BÜHL (1967), S. 3f.

⁴ Der Begriff der Selbstverwirklichung wird bei Marx nicht vordergründig als die Entfaltung besonderer Eigenheiten und Fähigkeiten des Individuums gedacht, sondern als die Selbstverwirklichung des Gattungswesens Mensch. Zwar lehnt Marx die strikte Unterordnung des Einzelnen unter das Allgemeine ab, seine Einheitsidee geht aber davon aus, dass die Instanz Staat so verinnerlicht werden kann, dass die Individuen aus sich selbst heraus individuelle Gemeinwesen sind. In diesem utopischen Gedankengang sind das individuelle und das Gattungsleben des Menschen nicht mehr verschieden, ein Interessenkonflikt scheint nicht mehr möglich bzw. wird verdrängt und negiert. Vgl.: LANGE, ERNST MICHAEL: Das Prinzip Arbeit. Drei metakritische Kapitel über Grundbegriffe, Struktur und Darstellung der ‚Kritik der Politischen Ökonomie‘ von Karl Marx. Frankfurt/Main, Berlin, Wien 1980, S. 109 ff.

⁵ Vgl.: BÜHL (1967), S. 9.

⁶ Dieses Ergebnis deckt sich mit Florian Kreutzers Feststellung, dass in den 60er Jahren der Beruf das Leitbild der sozialistischen Arbeit wurde. „Bereits in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre begannen jene semantischen

arbeitenden Frauenfigur transportiert das Versprechen auf Emanzipation, aber erst der spezifische Beruf, die qualifizierte Berufsarbeit führt dazu, dass sie eine Art Liebesbeziehung zur Arbeit eingeht, sich also mit ihrer Arbeit identifiziert. Im Verständnis vom Beruf als schöpferische, aber auch ästhetische Tätigkeit wird das Moment der Menschwerdung in seiner motivischen Bearbeitung zum Moment der Individualisierung. Persönliche und gesellschaftliche Interessen verknüpfen sich auf harmonische Weise, die Berufsarbeit wird als Mittel einer individuellen Selbstentfaltung gefasst, die zwangsläufig auch der Gemeinschaft zu Gute kommen muss. Die Frauenfiguren vieler Texte vermitteln die Möglichkeit, aber auch den Anspruch, Arbeit als Form der persönlichen Entwicklung zu erleben. Die Inszenierung von unqualifizierter Arbeit nimmt dementsprechend im Verlauf der Dramatik der 60er Jahre kontinuierlich ab bzw. wird zunehmend negativ besetzt, das politische Leitbild der wissenschaftlich-technischen Revolution wird dagegen hoffnungsvoll wiederholt und bestärkt. Gleichzeitig zeigen sich in den Szenarien aber auch erste Risse, in denen das Ideal der Interessensharmonie bröckelt. In den Texten ab Ende der 70er Jahre und vor allem der 80er Jahre nimmt die Inszenierung unqualifizierter Arbeit wieder zu, anhand von Außenseiterinnen und Aussteigerinnen wird Erwerbsarbeit zunehmend als moralischer Zwang erfahrbar, dem sich das Individuum mit seinen Bedürfnissen zu unterwerfen hat. Die Frauenfiguren fungieren nun als Projektionsfläche eines Scheiterns, das Ideal der schöpferischen und ästhetischen Arbeit, die Vorstellung einer harmonischen Einheit von Arbeit und Leben, kann in den zum Teil sehr bedrückenden Szenarien vor allem der 80er nicht mehr eingelöst werden.

5.1.1. „ES GEHT IHR NICHT UM IRGEND EINE BESCHÄFTIGUNG, HANNES. IHREN BERUF WILL SIE.“⁷

Das Motiv der sich qualifizierenden Frau

In Franz Freitags Stück VERSCHWÖRUNG UM HANNES, das 1963 in Neustrelitz uraufgeführt wurde, wird Lisa, eine Nebenfigur des Textes, die als Saisonarbeiterin auf dem Feld der LPG arbeitet, zur Qualifizierung aufgefordert:

„HANNES: Deine Lisa zum Beispiel. Wir könnten sie im Kälberstall gebrauchen. Die Frauen haben goldene Hände, das sind Reserven.“⁸

und strukturellen Veränderungen, die dann in den sechziger Jahren dazu führten, daß im Kontext der Modernisierung der sozialistischen Gesellschaft die beruflich-fachliche Qualifikation zum Leitbild der Arbeit wurde, indem die technologische und wissenschaftliche Qualifikation der Arbeitskräfte ins Zentrum des Diskurses, der politischen Reformen und des sozialen Wandels rückte.“ KREUTZER, FLORIAN: Die gesellschaftliche Konstitution des Berufs. Zur Divergenz von formaler und reflexiver Modernisierung in der DDR. Frankfurt/ Main 2001. S. 74/75.

⁷ MÜLLER, ARMIN: Sieben Wünsche. IN: Theater der Zeit 3/1974, S. 55. Das Stück wurde am 15.5.1974 in Weimar uraufgeführt.

⁸ FREITAG, FRANZ: Verschwörung um Hannes. IN: Theater der Zeit 14/1963 (Beilage), S. 8.

Hintergrund für die an Frauen gerichteten Qualifizierungsaufforderungen ist der große Arbeitskräftemangel in Industrie und Landwirtschaft. Zwar wird mit dem Mauerbau von 1961 einer weiteren Abwanderung von Arbeitskräften gewaltsam entgegengewirkt, aber der bereits entstandene Mangel an Fachkräften bestimmt lange Zeit die wirtschaftliche Situation der DDR.⁹ Die beginnende Automatisierung im Zeichen der technisch-wissenschaftlichen Revolution bringt einen weiteren Bedarf an qualifizierten Arbeitskräften mit sich, was die Frauenfiguren in vielen Stücken als Argument nutzen, um eine Berufsausbildung mit Hilfe der Partei gegen ihre Väter oder Ehemänner durchzusetzen. Auch Lisas Mann Willibald spricht sich zunächst gegen die Qualifizierung aus. Lisas Aufbegehren und schlussendliche Entscheidung, den Lehrgang zur Melkerin dennoch zu absolvieren, führen nicht nur zu ihrer größeren Unabhängigkeit innerhalb der privaten Beziehung, sondern darüber hinaus auch zu einer Bewusstwerdung von Ansprüchen an die Arbeit. Lisa wünscht sich eine sinnvolle und zugleich erfüllende Arbeit, die nur die qualifizierte Arbeit, sprich der Beruf gewährleisten kann:

„LISA: Wir werden ja sehen, wer nachgibt! Ich will einen Beruf haben! Und da gibt es Gesetze für Frauen.“¹⁰

Wie Lisa über ihre Identifikation mit dem Beruf der Melkerin die Liebe zur Arbeit entdeckt und sich als Mensch mit eigenen Bedürfnissen und besonderen Fähigkeiten entfaltet, so lernt das gesamte Dorf über die Handlungszeit des Stückes hinweg, dass die Setzung eines individuellen Anspruchs an die Arbeit nicht nur zu einer höheren Leistung und damit zu einer höheren Produktivität führt, sondern auch Spaß, Stolz und Freude, sprich die bewusste Erfahrung des Schöpferischen in der Tätigkeit des Arbeitens, damit einhergehen. Dieser Umschwung ist nicht mehr einfach als Menschwerdung über den Eintritt in das sozialistische Erwerbsleben zu beschreiben, Lisa arbeitet ja bereits als ungelernte Saisonarbeiterin in der LPG, sondern über das Moment der Qualifizierung wird Arbeit als individuelle Berufung umgedeutet. Das Prinzip, welches dieses Dorf umkrempelt, ist sehr einfach: zunächst steht das persönliche Interesse im Vordergrund, alle arbeiten versuchsweise für eine Weile so, als würden sie es ausschließlich für sich tun. Dieses egoistische Prinzip, welches sich die Protagonistin Heidi ausgedacht hat, um den neuen Brigadier Hannes aus dem Dorf zu vertreiben, schlägt in ein von ihr unbeabsichtigtes Happy End um. Die Dorfbevölkerung lernt, dass ihre individuellen Interessen gleichsam unbeabsichtigt das Gemeinwohl befördern, also nicht im Widerspruch zu den gesellschaftlichen Interessen stehen. Über ihren also nur scheinbaren Egoismus wird die Arbeit bewusst neu entdeckt und zur geliebten Tätigkeit, für die sie sich weiterbilden bzw. qualifizieren. Freiwillig beschäftigen sie sich mit neusten Methoden und Erkenntnissen in der Tierhaltung und übertragen diese auf ihre konkrete Situation in der LPG. Auf diese Weise verändert sich das Arbeitsumfeld, es wird durch die bewusste schöpferische Tätigkeit umgestaltet und ästhetisiert: Die Ställe werden gründlicher

⁹ Vgl.: KREUZER (2001), S. 128f.

¹⁰ FREITAG (1963), S. 10.

gesäubert, die Tiere nach wissenschaftlichen Vorgaben gefüttert und beobachtet, Alkohol und Zigaretten vom Arbeitsplatz verbannt. Das Stück endet im Kuss von Hannes und Heidi und damit auch in der glücklichen Vermählung der privaten und gesellschaftlichen Interessen. Die Bauern und Bäuerinnen sind stolz auf ihre Arbeit und entwickeln sich durch sie weiter. Diese bruchlose Inszenierung der schöpferischen Arbeit als eine das Individuum beglückende und fördernde Arbeit, die vollständig im Einklang mit den gesellschaftlichen Interessen steht, ist allerdings eher eine Ausnahme. Eine ähnliche Erfolgsdramaturgie ist so nur noch in Franz Freitags anderem Stück DIE SORGENKINDER (1964) zu finden.¹¹

In vielen Texten der 60er Jahre geht mit dem beruflichen Aufstieg von Frauenfiguren eine Ausdifferenzierung des privaten Bereichs einher. Nicht selten folgt auf die berufliche Qualifizierung bzw. schon auf die Qualifizierungsabsicht eine Trennung von bisherigen Beziehungspartnern. Die Erfahrung des Schöpferischen in der Arbeit führt in den Texten zu deutlich erhöhten Erwartungen, die sich auf die gesamte Lebensgestaltung beziehen. Dass sich jenseits der literarischen Texte wohl ebenfalls eine Ausdifferenzierung des Privaten vollzog, verdeutlicht eine These von Wolfgang Engler:

„Sie wollten nicht nur Aufbau, sondern Aufbruch, nicht nur Freiheit von ..., sondern auch Freiheit zu ... Und sie waren die Menschen, den Anspruch auch mit Leben zu erfüllen, genauer: sie waren diese Menschen geworden. [...] Dass viele ihrer selbst sicherer, sich ihrer unverzichtbaren Stelle im Ganzen bewusster geworden waren, hing zweifellos mit der langjährigen Erfahrung, dem mehr und mehr selbstverständlichen Umgang mit Arbeitsplatzgarantie und sozialer Sicherheit zusammen. Man konnte nicht wirklich scheitern, aus der Gesellschaft herausfallen und war sich darüber im Klaren. Die Konsequenzen waren weit weniger klar. Gerade weil der Staat existenzielle Lebensrisiken dämpfte, setzte er in der Gesellschaft Energien und Aspirationen frei, die über die bloße Daseinsfürsorge hinauswiesen. [...] Gerade weil das soziale Leben abgesichert war, konnte man im persönlichen Leben mit Unsicherheit experimentieren; mit ungewohnten Gedanken; mit offeneren, spontaneren Lebensformen. Und genau das missfiel parteistaatlicherseits.“¹²

Der Anspruch auf eine Selbstverwirklichung im Beruf geht mit einem gesteigerten Selbstbewusstsein der qualifizierten Frauen einher, die Trennungen und Scheidungen verweisen noch nicht, wie in späteren Stücken, auf eine Einsamkeit im Privaten oder auf ein individuelles Scheitern. So sieht auch Helga in Horst Kleinedams Stück MILLIONENSCHMIDT¹³ (1962) in den Scherben ihres Hochzeitsbildes vor allem eine neue Perspektive. Ihre Entscheidung für ein Lehramtsstudium führt zum Auseinanderbrechen ihrer

¹¹ In dem Stück, das 1964 in Neustrelitz uraufgeführt wurde, will sich die 19-jährige Protagonistin Hella Rex zur Schweinemeisterin weiterbilden. Auch sie sieht in der qualifizierten Arbeit eine Möglichkeit für die persönliche Selbstverwirklichung. „HELLA: Meinen Beruf will ich haben. Nicht nur Arbeit! Meinen Schweinemeister. Aber er. Wo's grad paßt. Heute ins Gemüse, morgen Futteranbau. Sein Putzlappen bin ich! Frühstück, Mittag, Abendessen, Waschen, Stopfen, Flicker. Das ist mein Leben. Was soll daran schön sein?“ FREITAG, FRANZ: Sorgenkinder. IN: Theater der Zeit 6/1965, S. 3.

¹² ENGLER (2000), S. 61.

¹³ Das Stück wurde am 9.11.1962 in Leipzig uraufgeführt.

noch sehr in Traditionen verhafteten Ehe. Helga wendet sich in Folge aber nicht dem moralischen Helden der Geschichte, ihrem Schwager Walter, zu, sondern entschließt sich bewusst für das Singleleben. Sie kündigt die bisherige Arbeit im Lohnbüro einer Baustelle als auch das traditionelle, von Aufopferung gekennzeichnete Ehemodell der Schwiegermutter gleichermaßen auf:

„Helga: Eine großartige Bilanz. Dreißig Jahre lang Strümpfe stopfen, Kinder erziehen und die Hand über den Ehemann halten, damit ihn der Blitz nicht erschlägt. Ich will auch Kinder haben, ja. Aber ich will noch mehr. Zwischen Geborenwerden und Sterben muß doch etwas sein, um das es sich lohnt zu leben.“¹⁴

Ähnlich wie die Figuren aus Franz Freitags Stücken fordert Helga mit ihrem Qualifizierungsanspruch auch die Loslösung der Arbeit vom einfachen Zweck des Gelderwerbs ein. Sie sucht über die Arbeit einen persönlichen Lebenssinn. In diesem Stück zeigt sich deutlich, wie in dem Motiv der schöpferischen Arbeit gleichzeitig das Ideal der protestantischen Arbeitsethik aufgegriffen wird. Es geht nicht um das Arbeiten an sich, sondern darum, seine Berufung, einen persönlichen Lebenssinn zu finden, sprich diejenige Arbeit auszuüben, in der man sich am besten verwirklichen und damit auch am meisten leisten kann. In dieser Wechselwirkung von Selbstverwirklichung und Leistungsfähigkeit vollzieht sich eine harmonisch gedachte Einheit von individuellen und gesellschaftlichen Interessen. Im protestantischen Arbeitsethos ist es nicht anstößig, einem persönlichen Erwerbsinteresse zu folgen, sondern dieses erscheint als gottgewollt.

„Nun ist natürlich die gesamte asketische Literatur fast *aller* Konfessionen von dem Gesichtspunkt durchtränkt, daß treue Arbeit auch bei niederen Löhnen seitens dessen, dem das Leben sonst keine Chancen zugeteilt hat, etwas Gott höchst Wohlgefalliges sei. *Darin* brachte die protestantische Askese an sich keine Neuerung. Aber sie vertiefte nicht nur diesen Gesichtspunkt aufs mächtigste, sondern sie erschuf jener Norm das, worauf es ja schließlich doch für deren Wirkung allein ankam: den psychologischen Antrieb durch die Auffassung dieser Arbeit als *Beruf*, als vorzüglichsten, ja letztlich oft als *einzigen* Mittels, des Gnadenstandes sicher zu werden. Und sie legalisierte auf der anderen Seite die Ausbeutung dieser spezifischen Arbeitswilligkeit, indem sie auch den Gelderwerb des Unternehmers als ‚Beruf‘ deutete.“¹⁵

In der sozialistischen Gesellschaft gelten die Klassengegensätze, also die Trennung zwischen den herrschenden Unternehmern und der ausgebeuteten Arbeiterklasse, offiziell als aufgehoben. Die Bindung an den Beruf – als geeignetes Identifikationsobjekt und Mittel zur Steigerung der Motivation und damit der Arbeitsproduktivität – wird jedoch weiterhin angerufen. Nun soll nicht behauptet werden, dass bereits Karl Marx diese Adaption der protestantischen Arbeitsethik mit seinem Begriff der Selbstverwirklichung angedacht hat. Vielmehr entsteht diese Verbindung in der Transformation seiner Theorie von der Arbeit als

¹⁴ KLEINEIDAM, HORST: Millionenschmidt. Verlagsexemplar. Henschelverlag. Berlin 1963, S. 11.

¹⁵ WEBER, MAX: Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus. Erfstadt 2006, S. 157.

schöpferischer Tätigkeit in das Ideal der Berufstätigkeit, wie sie die spezifische weltanschauliche Theorie des Marxismus-Leninismus vermittelt.¹⁶

Vor diesem Hintergrund kann der Schwager Walter in MILLIONENSCHMIDT auch Helgas Sorge zerstreuen, mit ihrem Studienwunsch einem selbstverliebten Egoismus zu frönen. Er bestärkt sie in ihrem Vorhaben und sieht darin sogar eine gesellschaftliche Aufgabe.

„Walter: Ob das Leben – mit seinen Gräsern, Fröschen und Nashörnern einen Sinn hat, das weiß ich tatsächlich nicht. Das ist mir zunächst auch egal. Aber dein Leben und mein Leben kann einen Sinn haben, wenn wir ihm einen geben. ... Wir stehen in diesem Leben. Wir können mithelfen, mitformen. Das ist eine großartige Aufgabe.“¹⁷

Dieses schöpferische Verständnis von Arbeit führt unter der Wiederholung der protestantischen Berufsidee zur quasi „natürlichen“ Verschmelzung von Eigeninteresse und allgemeiner Pflicht. Dabei soll nicht außer Acht gelassen werden, dass nur bestimmte individuelle Interessen derart positiv aufgeladen werden. Das Interesse von Helgas Ehemann, auf der Baustelle so wenig wie möglich zu arbeiten und dabei so viel Geld wie möglich zu verdienen, wird im Text deutlich abgestraft. Nicht nur verliert er deshalb seine Frau, er muss darüber hinaus auch mit Zwang seiner Läuterung zugeführt werden. Die Arbeit verliert in Form der Berufung nicht ihre moralische Überhöhung, im Gegenteil, diese spitzt sich sogar zu. Am „richtigen“ Arbeitsplatz – d.h. mit einer Arbeit, die dem Bedürfnis und den Fähigkeiten des Individuums entspricht – ist dieses in der Lage, produktiver zu arbeiten, noch mehr zu leisten. Die Form, in der das Individuum sein Interesse ausleben darf, wird also weiterhin durch den Rahmen des gesellschaftlichen Interesses bestimmt, passt das individuelle Bedürfnis nicht hinein, muss es entsprechend umgebogen, sprich angepasst werden. Helga fungiert hier als Prototyp für eine gelungene sozialistische Identitätsbildung, die auch „richtige“ Bedürfnisse hervorbringt und in stereotypen Rollenbildern eingebunden ist. Sie wählt sich den Erzieherinnenberuf, am Ende des Textes schreibt sie sich für ein Lehramtsstudium ein. Bei ihr halten sich der Anspruch auf die eigene Selbstverwirklichung und die gesellschaftliche Aufgabe, das Glück der anderen zu befördern, noch die Waage bzw. stehen im Einklang zueinander.

Über die Qualifizierungsbestrebungen der Frauenfiguren tritt in der überwiegenden Zahl der Stücke der 60er Jahre somit die Berufsidee deutlich an die Stelle der Versorgungs- und Erwerbsarbeit. Der Beruf wird zur sozialen Institution par excellence, er vermittelt zwischen den Egoismen der Individuen und dem Allgemeininteresse des Staates.¹⁸ Darüber hinaus zeigt sich in den Texten auch ein mögliches Verständnis von Arbeit als ästhetische Tätigkeit an, über das gesellschaftliche und ökonomische Rahmenbedingungen von Arbeit und später

¹⁶ Marx verweist eher auf die Aufhebung der Arbeitsteilung in der kommunistischen Gesellschaft, in der man morgens jagen, mittags fischen, nachmittags Schafe hüten und abends Kritiken schreiben könnte. Diese Vision enthält eben gerade nicht die Setzung einer Spezialisierung aufgrund einer Berufung. Vgl.: MARX, KARL; ENGELS, FRIEDRICH: Die deutsche Ideologie. (MEW Band 3.) Berlin/DDR 1969, S. 33.

¹⁷ KLEINEIDAM (1963), S. 49f.

¹⁸ KREUTZER (2001), S. 9.

das Ausbleiben einer technischen Modernisierung kritisch verhandelt werden. Erfahrungen der Routine, der Langeweile, der Überforderung oder aber der Plackerei an veralteten Betriebsanlagen überlagern die utopisch aufgeladene Berufsidee der frühen Stücke. Die Vorstellung einer gelingenden, individuellen Selbstverwirklichung über einen Beruf tritt zunehmend in den Hintergrund, Arbeit wird wieder stärker als notwendiger Kampf, als Opfer für eine zukünftige Gesellschaft konstruiert und diskutiert.¹⁹ In vielen Stücken wird die Idee der schöpferischen Arbeit mit Verweis auf die technisch-wissenschaftliche Revolution von der Gegenwart in die Zukunft verlagert. Gleichzeitig trifft diese Verschiebung in den Texten auf meist junge ProtagonistInnen, die genau diese asketische Aufopferung für ein zukünftiges Versprechen ablehnen und Spaß, Befriedigung und Erfüllung für ihren gegenwärtigen Arbeitsalltag einfordern. Parallel zu dieser literarischen Entwicklung wird das Recht auf freie Berufswahl in der Verfassung von 1968/74 nicht mehr ausdrücklich gewährleistet. Die planmäßige Lenkung des beruflichen Nachwuchses tritt nun vor die individuellen Neigungen und Interessen, diese werden dem gesellschaftlichen Bedarf aufgeopfert.²⁰

5.1.2. „ABER ICH WILL NICHT NUR FÜR DIE ANDERN LEBEN ...“²¹

Die Kluft zwischen individuellen und gesellschaftlichen Interessen

Ab Ende der 60er Jahre wird ein Auseinanderfallen von individuellen und gesellschaftlichen Interessen in den untersuchten Texten zunehmend deutlich. Der individuelle Anspruch auf schöpferische Arbeit, auf Selbstverwirklichung in der Arbeit beginnt an gesellschaftlichen Vorgaben und konkreten Rahmenbedingungen der Arbeit zu scheitern. Nur noch selten ist eine der Frauenfiguren darin erfolgreich, ihre Ziele und Wünsche vollständig zu realisieren. Die persönliche Glückssuche gerät in einen häufig nicht mehr aufzuhebenden Widerspruch zu den gesellschaftlichen Interessen, eine Entfremdung durch Arbeit wird umso schmerzhafter empfunden. Die Frauenfiguren vieler Texte wollen sich mit ihrer Arbeit identifizieren, das Motiv der ökonomischen Absicherung ist längst selbstverständlich geworden und zieht das Bedürfnis nach einer sinnvollen und befriedigenden Tätigkeit nach sich.²² Gleichzeitig verhindern die realen Arbeits- und Gesellschaftsbedingungen diese

¹⁹ In Erik Neutchts Stück „Haut oder Hemd“ nimmt Ute ihren individuellen Anspruch an die Arbeit aus Rücksichtnahme für den „wichtigeren“ Beruf des Mannes zurück. Es geht nicht mehr darum, dass sich das Individuum die schönste Arbeitsstelle aussucht, sondern dass es sich in der Arbeit als Gattungswesen und BürgerIn des sozialistischen Staates bewährt. Vgl.: NEUTSCH, ERIK: Haut oder Hemd. IN: Theater der Zeit 4/1971, S. 63-79.

²⁰ Die Festlegung auf einen konkreten Beruf musste schon in der 10. Klasse, teilweise noch früher erfolgen. Der Zugang zum Abitur wurde über fachliche, politische und bedarfsorientierte Kriterien geregelt. Ab 1982 wurden die Berufswünsche der SchulabgängerInnen bei der Erstellung der SchulabgängerInnenverzeichnisse nicht mehr unbedingt ermittelt und damit auch nicht in den Bilanzierungsentscheidungen der Ämter berücksichtigt. Vgl.: MIDDENDORF (2000), S. 233-245.

²¹ KERNDL, RAINER: Ich bin einem Mädchen begegnet. IN: Theater der Zeit 12/1970, S. 77.

²² Dieter Schlenstedt verweist bereits 1966 mit den Begriff des Anspruchs auf eine neue Richtung in der DDR-Literatur: Die Geschichten zeigen nun deutlich auf gesellschaftliche Widersprüche. „In dieser Art Literatur finden sich Figuren, die sich selbst mit all ihren Lebenserwartungen und Lebensvorstellungen aktiv ins Spiel bringen

Identifikation. Die Frauenfiguren stehen hier stärker für die Tendenzen der Individualisierung und für den Einbruch der Moderne als die männlichen Figuren. Diese thematisieren zwar auch Konflikte im Arbeitsprozess, erfahren aber seltener das Auseinandertreten von gesellschaftlichen und individuellen Interessen als Utopieverlust.

Erste Zweifel an dem Ideal der Interessensharmonie deuteten sich sowohl in den frühen Stücken von Heiner Müller, aber auch in Helmut Sakowskis Publikumsliebbling *STEINE IM WEG* (1962) an. Die Protagonistin Lisa gerät hier in eine Situation, in der ihr die Aufopferung ihrer individuellen Bedürfnisse zugunsten der Gemeinschaft abverlangt wird. Die allein erziehende Mutter eines zehnjährigen Jungen wehrt sich trotzig und verbissen gegen den Beschluss der Genossenschaft, die Leitung des Kälberstalls an den Gutsbesitzer Alfred abzugeben, der dafür seine Herde in die LPG einbringen will. Lisas Kampf scheint aussichtslos zu sein, selbst ihr Geliebter Paul erhebt als Vorsitzender der LPG seine Stimme gegen sie. Er opfert die private Beziehung der Gemeinschaft auf. Lisa soll wieder in der schlecht bezahlten und unqualifizierten Feldarbeit eingesetzt werden, die den Frauen des Dorfes vorbehalten ist. Lisa verlacht den männlichen Vorstand der LPG, sie trennt sich von Paul und will das Dorf verlassen, sie scheint im sozialistischen Staat mit ihren Wünschen und Bedürfnissen heimatlos zu werden. Sie kann sich nicht der verlangten Unterordnung unter die gesellschaftlichen Interessen beugen. Sakowski konstruiert hier noch ein Happy End, eine harmonische Auflösung des Konfliktes. Alfred erkennt gegen Ende des Stückes, dass Lisa mit ihrer Liebe zur Arbeit der LPG mehr Nutzen bringen kann als er, dass sie die eigentliche Fachfrau ist.

„Alfred: Und ich hab’ manchmal der Schwarzen [Lisa] heimlich zugesehen, wenn sie hantierte. Die hat Ehrgeiz, die hat das Viehzeug gerne, Lust am Probieren und am Kommandieren – genau wie ich. Ich glaube: Sie ist mir über, weil ... na ja, sie hat’s wohl nicht getan aus Spaß am Geldverdienen, wie ich bisher.“²³

Durch seinen Blick wird Lisas Arbeit im Sinne einer Berufung aufgewertet, Alfred tritt von seinem Anspruch auf die Arbeit im Kälberstall freiwillig zurück. Diese Konfliktauflösung erscheint hier aber nicht strukturell garantiert, sondern als individuelle Einsicht, zu der die LPG des Dorfes nichts beigetragen hat. In diesem frühen Stück zeigt sich bereits ein Riss in der ideal gedachten Verknüpfung von individuellen und gesellschaftlichen Interessen an.

In vielen anderen Stücken bis Mitte der 70er Jahre werden die Risse in dieser Interessenseinheit über eine persönliche Verzichtshaltung gekittet. Doch auch hier hinterlässt der Verzicht zunehmend „Narben“ und Zweifel bzw. die Frage, ob der individuelle Preis – die Aufopferung persönlicher Bedürfnisse für die Gemeinschaft – nicht zu hoch angesetzt ist. Die Verzichtshaltung ist den Protagonistinnen nicht mehr selbstverständlich

wollen, mit dem Anspruch, die eigene Persönlichkeit unverkürzt und im Interesse aller entfalten zu können, mit dem unmittelbaren Drang nach Selbstverwirklichung und produktiver Arbeit.“ SCHLENSTEDT, DIETER: *Ankunft und Anspruch: Zum neueren Roman in der DDR*. IN: *Sinn und Form* 3/1966, S. 814-835.

²³ SAKOWSKI, HELMUT: *Steine im Weg*. Nach einem Fernsehspiel unter Mitarbeit von Hans Müncheberg. Berlin 1963, S. 69.

eingeschrieben. „Ich kann mich nicht dazu bequemen, Rom für das zu nehmen, was ich verloren habe. Und es ist wohl auch keine Lösung, so zu tun, als sei die allgemeine Wohlfahrt das Bestimmende für mich“²⁴, meint die LPG- Vorsitzende Viktoria Remer in Claus Hammels Stück ROM ODER DIE ZWEITE ERSCHAFFUNG DER WELT von 1975. Obwohl Viktoria, ihrem Namen nach als Siegende gekennzeichnet, das Dorf Rom zu einem Vorzeigedorf der Republik aufgebaut hat, sieht sie sich selbst als Verliererin. Sie hat den Interessen der LPG das persönliche Glück – ihre Ehe – aufgeopfert und empfindet den Verzicht als sehr schmerzhaft. Die Arbeit in der Genossenschaft bietet keinen Ersatz für den entstandene individuelle Leerstelle an.

Eine ähnliche „Leerstelle“ findet sich in Armin Stolpers Text KLARA UND DER GÄNSERICH von 1973. Klara kehrt nach vielen Jahren als Bürgermeisterin in ihr Heimatdorf zurück, aus dem sie als Ehebrecherin vormals verjagt wurde. Ihr beruflicher Aufstieg und die gesellschaftspolitische Arbeit scheinen sie (im Gegensatz zu Viktoria) tatsächlich noch für ihre persönlichen Wunden entschädigen zu können:

„Klara: Wahr ist das Wirkliche, doch auch der Traum, / Will Zeit im Leben jetzt und seinen Raum.“²⁵

Zunächst initiiert Klara eine ästhetische Umgestaltung ihres Arbeitsplatzes. Das dunkle, verstaubte Bürgermeisteramt von Hundsdorf wird gesäubert und erscheint schließlich als lichter und freundlicher Arbeitsplatz, an dem sie sich wohl fühlt:

„Jeschke: Kein Staub auf den Bänken, / Keine Akten auf den Schränken, / Keine vergilbten Plakate an der Wand, – / Da spürt man gleich die weibliche Hand.

Klara: Die Männer lassen gern alles verdrecken; die Stuben, ihre Sachen und, wenn man nicht aufpasst ihr ganzes Leben.“²⁶

Klara lässt einen Kindergarten und einen Kultursaal in Hundsdorf bauen, außerdem gelingt es ihr, die Genossenschaft in die Kooperative einzubringen. Einfühlsam und geduldig vermittelt sie im Verlauf des Stückes zwischen den verschiedenen Bedürfnissen der DorfbewohnerInnen. Doch die Versöhnung zwischen allgemeinen und individuellen Interessen, die hier – wie auch in Freitags Stücken – zu einer wundersam erfolgreichen Umgestaltung des Dorfes führt, scheitert am Ende ausgerechnet an der „Schöpferin“ selbst. Klara, die die persönlichen Interessen der DorfbewohnerInnen im Sinne der Gemeinschaft immer wieder bestärkt und befördert hat, soll nun für das allgemeine Wohl ihre eigenen Bedürfnisse zurückstellen. Per Parteibeschluss wird sie in ein anderes Dorf versetzt. Die

²⁴ HAMMEL, CLAUD: Rom oder Die zweite Erschaffung der Welt. IN: Theater der Zeit 3/1975, S. 54. Das Stück wurde am 5.6.1975 in Rostock uraufgeführt. Vgl. auch Albert Wendts Text NACHTFROST: Eine Passantin verweist hier auf das Moment der Einsamkeit, die Phrasen vom allgemeinen Glücklichein helfen nicht gegen das individuelle Unglück oder Alleinsein. WENDT, ALBERT: Nachtfrost. Einakter. IN: DERS.: Die Dachdecker und andere Stücke und Texte. Berlin 1984, S. 23-42. Die Uraufführung fand am 11.9.1976 in Leipzig statt.

²⁵ STOLPER, ARMIN: Klara und der Gänserich. IN: Theater der Zeit 10/1973, S. 46. Das Stück wurde 9.9.1973 in Halle uraufgeführt.

²⁶ STOLPER (1973), S. 46.

Bürgermeisterin, die sich inzwischen in Hundsdorf heimisch fühlt und Bindungen aufgebaut hat, empfindet diesen Beschluss als Affront.

„Wünsche (Sekretär der Kreisleitung): Nun kannst du protestieren, meinetwegen, aber nicht zu laut und nicht zu lange. *Klara schweigt*. Klara, da gibt's nur eins: Zähne zusammengebissen und kein langes Lamento nicht. [...]

Klara: Ich mach es nicht. Jeder Mensch hat ein Recht auf ein persönliches Glück, ich auch. Man kann nicht immer bloß verlangen, steck deins zurück und sei für alle da.“²⁷

Die harmonische Interessenseinheit zerbricht sowohl in Claus Hammels als auch in Armin Stolpers Stück an den zentralen Frauenfiguren selbst. Die Arbeit als schöpferische Tätigkeit, die hier am Beispiel zweier Frauen mit Gestaltungsmacht und -willen inszeniert wird, garantiert weder der Bürgermeisterin Klara noch der LPG-Vorsitzenden Viktoria individuelle Erfüllung. Auch wenn Klara schließlich Hundsdorf verlässt und sich damit den Vorgaben der Partei beugt, kann diese Verzichthaltung nicht mehr in eine Deckungsgleichheit mit ihren individuellen Interessen überführt werden. Während in vielen frühen Stücken der 60er Jahre eine solche Haltung dramaturgisch auch ein persönliches Glück mit sich bringt und damit rückwirkend nicht mehr als Verzicht, sondern als Möglichkeit des Individuums auf Selbstverwirklichung ausgegeben wird, muss Klara der Einsicht in gesellschaftliche Notwendigkeiten ihre persönlichen Bedürfnisse vollständig aufopfern.

„Klara: Das Neue, was wir wolln, das ist nicht etwas, was es außer uns gibt und ohne uns, das ist das, was wir uns abverlangen müssen, immer wieder. Und deshalb müssen wir wohl immer wieder aufbrechen und fortgehen, und gerade dann, wenn wir uns irgendwo festgesetzt haben und trotz allem so etwas empfinden wie Glück.“²⁸

Die Interessensharmonie gelingt hier nicht mehr widerspruchsfrei, sondern das Individuum muss sie sich schmerzhaft abverlangen. Das bedeutet aber in Bezug auf beide Frauenfiguren auch, dass die dabei entstandenen Risse und Konflikte nicht strukturelle Lösungen nach sich ziehen, sondern lediglich individuell ertragen und ausgehalten werden müssen.

Das Leben mit diesem Konflikt bzw. mit diesen Rissen wird zum bestimmenden dramatischen Motiv in der Inszenierung der schöpferischen Arbeit ab Anfang der 70er Jahre. Auch wenn viele AutorInnen noch einen tröstlichen Konfliktausgang konstruieren, sprechen ihre Stücke doch eine deutliche zerrissene Sprache: Das Beharren auf der Möglichkeit der Versöhnung von gesellschaftlichen und individuellen Interessen in der schöpferischen Arbeit und die Zweifel daran bzw. ein Utopieverlust werden hier gleichzeitig vorgeführt. Viele der Texte verweisen trotz der ihnen eingeschriebenen Lösbarkeit von Widersprüchen auf die schmerzhafteste Komponente in dieser Auseinandersetzung. Rainer Kerndl steht mit seinen Stücken beispielhaft für diese unentschiedenen und zerrissenen Inszenierungen, seine Texte

²⁷ STOLPER (1973), S. 63.

²⁸ STOLPER (1973), S. 64.

der 60er und 70er Jahren sind ein kompromissbereites Plädoyer für die – der staatlichen Bevormundung entgegen gesetzte – individuelle Glückssuche in der schöpferischen Arbeit. In den 80er Jahren hingegen erinnern die Texte angesichts eines konsumorientierten Individualismus wiederum an die Wichtigkeit von allgemeinen Idealen. Immer wieder versucht Kerndl den Konflikt zwischen den gesellschaftlichen Ansprüchen für ein Allgemeinwohl und den Bedürfnissen des Individuums aufzulösen und findet doch nicht zu der verloren gegangenen Einheit von privaten und gesellschaftlichen Interessen zurück. Seine Happy Ends sind auf seltsame Weise nie befriedigend, sie decken immer auch den Schmerz im Kompromiss auf und halten gleichzeitig an der Notwendigkeit einer staatlichen Bevormundung und Steuerung individueller Interessen fest.

Eine seiner Protagonistinnen ist die gelernte Betriebselektrikerin Ulrike, die in dem Stück ICH BIN EINEM MÄDCHEN BEGEGNET von 1969 eines Nachts vor der Wohnungstür eines Schriftstellers steht, den sie bei einer Lesung gehört hat. Sie braucht seinen Rat und verschafft sich mit Verweis auf die propagierte Nähe des Künstlers zur Arbeiterklasse Zugang zu seiner Wohnung. Ein paar Dialoge später wird klar: Ulrike ist von zu Hause weggelaufen. Die achtzehnjährige Frau will unbedingt Elektrotechnik studieren, aber ihr bisheriger Betrieb, ein Registrier- und Ladenkassenwerk, schlägt sie nicht für das Studium vor, weil ihm Arbeitskräfte fehlen. Empört hat sie ihren Chef daraufhin mit dem Gabelstapler in zwei Meter Höhe befördert und ihre Arbeit gekündigt.

„Sie: Als ob's das Wichtigste wär', wie sich 'ne Frau benimmt. Sie denken doch ganz anders: dass es das Wichtigste ist, was sie leistet. [...] Das Wichtigste am Menschen ist, was er kann. Und das hat die im Werk nicht interessiert. Jedenfalls nicht bei mir. Nun interessiert mich's nicht mehr, wer ihnen die durchgeschmorten Leitungen flickt.“²⁹

Ulrike wehrt sich gegen die Vereinnahmung durch die Interessen des Betriebes, sie hat einen persönlichen Anspruch an die Arbeit und plädiert für ein individuell motiviertes Leistungsprinzip. Sie will nicht Mittelmaß sein, sondern in der Verrichtung einer schöpferischen Arbeit, die sie sich selbst wählt, das Beste aus sich herausholen. Dabei darf es keine Rolle spielen, dass sie eine Frau ist. Ulrike hält nichts von den Altruismuskonzepten einer Viktoria oder Klara, sie will die Arbeit nicht als notwendiges Opfer für das allgemeine Wohl begreifen, in dem sie sich selbst verleugnen muss, sondern als Möglichkeit der Selbstverwirklichung entdecken. Sie möchte in erster Linie für sich arbeiten und nicht nur für andere. Eine Ausbildung zur Krankenschwester hat sie aus diesem Grund auch abgebrochen:

„Sie: Aber ich will doch was fertig bringen mit meiner Arbeit, wo ich mich drüber freue, und wo ich sagen kann: Das hab' ich gemacht, und das mach' ich immer noch besser, immer toller und schöner. Natürlich ist das auch für die andern, für die Menschen, klar. Aber was machen will ich! Verstehen Sie das? Wobei ich verrückt werden könnt' vor

²⁹ KERNDL (1970), S. 69f. Das Stück wurde am 20.11.1969 in Dresden uraufgeführt.

Freude, dass ich's kann und dass es wächst unter meinen Händen. (*Fast leise, als schäme sie sich:*) Wo ich selber drin bin.“³⁰

Das Ich wird hier zentral gesetzt, es wird mehrfach verwendet, in personaler wie in reflexiver Form. Darüber hinaus erscheint die Arbeit stark emotional aufgeladen, sie will verrückt werden vor Freude an der Arbeit. Dieser leidenschaftliche Anspruch an die Arbeit ist auch eine klare Absage an die klassisch weibliche, zuarbeitende Position, Ulrike will kein „polytechnisches Dreckputtelchen“³¹ mehr sein. Gleichzeitig kritisiert sie Routine und Entfremdung in der Arbeit. Sie will *gebraucht*, nicht *verbraucht* werden. Arbeit soll ein schönes Ergebnis haben, eine schöpferische Tätigkeit sein, auf die sie stolz sein kann und nicht die entfremdete Teilarbeit an einem Ganzen, das man im arbeitsteiligen Prozess nicht wachsen sieht. Es ist kein Zufall, dass sie sich von einem Künstler Rat holen will, dieser Umstand betont die Nähe ihrer Auffassung von schöpferischer Arbeit zum Ideal des künstlerischen Schöpfertums.³² Doch Ulrikes Anspruch an die Arbeit wird ihr im Verlauf des Stückes als Egoismus ausgelegt, sie muss sich mit dem Vorwurf auseinander setzen, den Betrieb und damit die Gemeinschaft im Stich gelassen zu haben. Der Schriftsteller hält den Anspruch des Künstlers auf schöpferische Arbeit nicht für universell gültig und bewertet Ulrikes Kündigung dementsprechend als Maßlosigkeit. Ulrike greift ihn wiederum auf der privaten Ebene moralisch an. Seine Kritik, dass sie ihren persönlichen Ehrgeiz vor jede gesellschaftliche Verantwortung stellt, wendet sie gegen ihn. Er hat einen Sohn, den er noch nie gesehen hat. Er kümmert sich nicht um ihn, sondern überweist lediglich monatliche Unterhaltszahlungen. Beide Positionen bestärken sich nicht gegenseitig, sondern werten sich ab: Die Elektrikerin und der Künstler geraten zunehmend in einen Rechtfertigungszwang über ihre jeweilige gesellschaftliche Nützlichkeit bzw. Verwertbarkeit.

„Er: Ich wechsele die Freundinnen ...

Sie: Wenn's nur das wäre.

Er: ... Sie die Berufe. In der Klinik, im Betrieb – jedes Mal haben Sie einen offenen Platz hinterlassen. Oder nicht?

Sie: Ich such' eben den richtigen. Meinen.

Er: Auf Kosten der andern.

Sie: Sagen Sie doch gleich, ich schmarotze an der Gesellschaft. Ausgerechnet Sie!“³³

Es geht in diesem Stück nicht darum, „an irgendeiner Front“ zu arbeiten, die Frauenfigur fordert vehement das Recht ein, sich auch die schönste und für sie richtige Arbeit aussuchen zu können. Bei dieser Suche muss sie sich ausprobieren können, genauso wie LebenspartnerInnen müssen ihrer Meinung nach Berufe bzw. Arbeitsplätze getestet werden,

³⁰ KERNDL (1970), S. 77.

³¹ KERNDL (1970), S. 71.

³² Diese Nähe zwischen Kunst und schöpferischer Arbeit zeigt sich auch in Erich Köhlers Stück DER GEIST VON CRANITZ: Eva, die Mann und Kind verlassen hat, um einen eigenen Weg für sich zu finden, verliebt sich in den Genossenschaftsbauern und Bildhauer Hermes, dessen künstlerische Tätigkeit ihr als Sinnbild für Freiheit und Individualität erscheint. Vgl.: KÖHLER, ERICH: Der Geist von Cranitz. IN: Theater der Zeit 7/1972, S. 55-64. Das Stück wurde am 16.6.1972 an der Volksbühne in Berlin uraufgeführt.

³³ KERNDL (1970), S. 79.

um herausfinden zu können, was zu einem passt und was man will. Diesen sehr selbstbewusst formulierten Anspruch muss diese Frauenfigur jedoch hart verteidigen, am Ende des Stückes bleibt offen, wer hier wen bekehrt hat. Auf der einen Seite bleibt der Schriftsteller, der die junge Frau an ihre Pflichten gegenüber der Gesellschaft erinnert, mit seiner uneingelösten persönlichen Verantwortung für seinen Sohn zurück. Auf der anderen Seite weist das Hohelied, das Ulrike auf die schöpferische Arbeit als quasi künstlerischen Akt der Selbstverwirklichung anstimmt, viele Bruchstellen auf. Der Anspruch Ulrikes auf eine solche schöpferische Arbeit scheint den gesellschaftlichen Bedingungen und Verwertungsinteressen zuwider zu laufen und doch kann sie ähnlich wie die Franziska Linkerhand von Brigitte Reimann nicht davon ablassen:

„Franziska: Es muß sie geben, die Synthese zwischen Heute und Morgen, zwischen dem Notwendigen und dem Schönen.“³⁴

Individualismus soll bei Kerndl nicht als Egozentrik daher kommen, gesellschaftliche Verantwortung aber auch nicht zur Unterwerfung und Repression des Individuums führen. Man kann nicht behaupten, dass Kerndl für diesen Zwiespalt immer gute dramatische Lösungen findet, oft führt die Zerrissenheit auch zu unglaublichen Wendungen und zu gestelzten, wie nachträglich eingefügt erscheinenden Dialogpassagen. Seine Konflikte und Fragen stecken voller Eigensinn und Renitenz, beinhalten aber oftmals ein finales Schuldeingeständnis des Individuums. Gleichzeitig wird der individuelle Anspruch des Menschen auf schöpferische Arbeit und freie Selbstverwirklichung in fast allen Stücken Kerndls mit Variationen wiederholt und damit als Bedürfnis seiner Figuren beständig fortgeschrieben.

Ein ähnlich hoher Anspruch an die Arbeit lässt sich bei den Autoren Alfred Matusche und Volker Braun finden. Bei beiden wird die schöpferische Arbeit als ästhetisches Tätigsein über die Motive der Schönheit und der individuellen Freiheit ausgestaltet. Arbeit und Leben sollen zu einer kraftvollen Einheit verschmelzen. Der Bauarbeiter Kap aus Matusches Stück KAP DER UNRUHE (1970) erwartet ähnlich wie Brauns Kipper Paul Bauch aus dem Stück DIE KIPPER (1965) von der Arbeit und vom Leben Spaß und Abwechslung. Arbeit soll ein Genuss sein und emotionale Befriedigung bringen, das Privatleben dagegen die Unruhe und gestaltende Antriebskraft der Arbeit enthalten. Als nomadische Bauarbeiter ohne Familie und Neubauwohnung sind sie eine Provokation für das kleinbürgerliche Ideal der Sesshaftigkeit. Kap und Paul Bauch preisen die schöpferische Kraft der Arbeit, mit der neue Städte und Betriebe aus dem Boden gestampft werden, sie betonen die Allmacht des Subjektes in der Gestaltung und Bearbeitung der Natur und verweisen gleichzeitig auf die Arbeitsbedingungen der DDR-Wirtschaft, die sich in Volker Brauns Metapher des Sandes bündeln: Die Kippe ist nicht nur ein Ort mühseliger Schufferei, mit überalterten Anlagen,

³⁴ FRANZISKA LINKERHAND. Nach dem gleichnamigen Roman von Brigitte Reimann eingerichtet für die Bühne von JAKSCH, BÄRBEL und MAAß, HEINER. IN: Theater der Zeit 6/1978, S. 71. Die Stückfassung wurde am 21.4.1978 in Schwerin uraufgeführt.

sondern auch, wie Katrin Bothe treffend beschreibt, ein Bild für den Aggregatzustand einer ganzen Gesellschaft:

„Die Rede ist also von einem Land, von Arbeitsformen und -bedingungen, die es (laut Plan und vorherrschender Ideologie) gar nicht mehr geben dürfte.“³⁵

Die schöpferische Arbeit als „totale“ Selbstentfaltung des Menschen³⁶ wird hier als Gegenbild zur entfremdeten Arbeit auf der Kippe entworfen. Paul Bauch geht es um eine ganzheitliche Entwicklung in der Arbeit, er träumt von der freien Zeiteinteilung in der Arbeit, von der Aufhebung gewohnter Sitten und Normen. Seine Vorstellung einer schöpferischen Arbeit und damit eines schöpferischen Lebens verwirft das traditionelle Konzept der Lohn- und Berufsarbeit vollständig.³⁷

„Bauch: Ich kann mich nicht hinstelln und acht Stunden dies Land sehn. Das muß alles anders aussehen, daß man gern herkommt. Ohne Freude haltet ihr hier keinen Mann, auch die Arbeit muß schön sein.“³⁸ (...) Man müßte alles können, mit dem Körper und dem Kopf. Das muß total klappen. Es darf nicht eins zwei drei gehn wie in Preußen sondern eins vier fünfzehn siebzig. Und lieber den zweiten und dritten Tag in der Sonne liegen und am vierten eine neue Arbeit.“³⁹

Schönheit ist für Paul Bauch gleichbedeutend mit Lust und Sinnlichkeit, die schöne Arbeit bedarf dementsprechend sehr freien Strukturen, die den Individuen angepasst werden, damit sich diese als „totale Menschen“ mit all ihren Sinnen und Begabungen entfalten können. Brauns irritierende Wiederholung des politischen Leitbildes der allseitig entwickelten sozialistischen Persönlichkeit in Form einer konkreten, individuellen Erwartung an die Gegenwart verweist nicht nur auf den utopischen Gehalt der Zielsetzung, sondern fungiert darüber hinaus als Kritik an den realen Arbeits- und Lebensbedingungen, in denen das Individuum der Arbeit angepasst wird. Eine Einheit gesellschaftlicher und individueller Interessen sieht er nur über einen absoluten Individualismus gewährleistet, darüber hinaus fordert er hoch ästhetische Arbeitsplätze. Dieses Konzept wurde Braun vielfach als Anarchismus ausgelegt, die Konzeption seiner Figur baue nicht auf den objektiven Gesetzen der gesellschaftlichen Entwicklung auf, sondern allein auf dem subjektiven Willen des

³⁵ BOTHE (1997), S. 112.

³⁶ Die erste Fassung des KIPPER-Textes hieß dementsprechend auch „Der Totale Mensch“ (1962). Das Stück spielt zwischen November 1959 und Mai 1960 auf einer Großbaustelle des Lausitzer Braunkohlreviers.

³⁷ Zweifel am Konzept der Berufs- bzw. Erwerbsarbeit zeigen sich auch in Erich Köhlers Text: DER VERWUNSCHENE BERG. Wagner, der ohne Absicht und Zweck einen Berg aufschauelt, deutet die Arbeit, unabhängig von Beruf und Verwertbarkeit, als spielerische, schöpferische und sinnliche Tätigkeit um. Er setzt die zwei wichtigsten Prinzipien von Arbeit außer Kraft: ihre Entlohnung und ihre Verwertbarkeit. Bei Wagner wird die Arbeit zum Selbstzweck. Seine Gegenspielerin und frühere Geliebte verkörpert dagegen genau das entgegengesetzte Verständnis von Arbeit als Beruf. Sie erklimmt, auf Familie und Liebe verzichtend, die Karriereleiter und ist am Ende Oberbürgermeisterin. Wagners Verständnis von Arbeit wird als abweichendes Verhalten gedeutet, er wird sogar als Provokateur beschimpft. „Sebastian: Wer da aus der Reihe tanzt ist früher / oder später ein toter Mann.“ KÖHLER, ERICH: Der verwunschene Berg. Ein Bühnenvorschlag. IN: Theater der Zeit 8/1983, S. 72. Die Uraufführung des Stückes fand erst Jahre später, am 23.9.1989 in Schwedt statt.

³⁸ Vgl.: BRAUN, VOLKER: Die Kipper. IN: DERS.: Die Kipper. Hinze und Kunze. Tinka. Drei Stücke. Berlin 1975, S. 25.

³⁹ BRAUN (1975), S. 42/43.

einzelnen Menschen. In mehreren Kritiken wurde ein Vergleich zu Brechts Figur Baal gezogen, so beispielsweise in der Besprechung von Wilfried Adling:

„Braun lebt unter sozialistischen Bedingungen. Grund genug, mit allem Baalschen Individualismus abzurechnen und dem offensichtlich anachronistisch gewordenen anarchistischen Voluntarismus die in der gesellschaftlichen Praxis unserer Republik bestimmende sozialistische Alternative entgegensetzen. [...] Nicht Brauns Charakterisierungskraft und Sprachbeherrschung, nicht sein dramatisches Talent stehen in Frage, wohl aber sein Menschenbild und sein produktives Verhältnis zu unserem sozialistischen Leben.“⁴⁰

Obwohl Kap ebenso wie Paul Bauch Frauenfiguren zur Seite gestellt bekommen, die diesen Anspruch auf Schönheit, Lust und Sinnlichkeit teilen, erkennen die beiden Männer diese Seelenverwandtschaft nicht. Sie sagen sich von den Frauenfiguren los, weil sie jede Bindung als Hindernis auf ihrem Weg begreifen. Die Beziehung zu einer Frau steht gleichsam für Kleinbürgerlichkeit und Unbeweglichkeit.⁴¹ Die Frauenfiguren setzen dem eine utopische Verbindung von Eros und Gesellschaft entgegen.⁴² Während Paul Bauch in seiner maßlosen Überhöhung der Arbeit eine Entfremdung noch vorantreibt – er bringt die Brigade dazu, einen neuen Kipperrekord aufzustellen, was die Grundbedingungen der Arbeit aber nur verschärft und sogar zu einem Unfall führt – ist Marinka eine der ersten Frauenfiguren, die das Motiv der schöpferischen Arbeit hinterfragt. Das Schöpferische sucht sie nicht wie Paul Bauch in der Arbeit, sondern in der zweckfreien Vereinigung von Mann und Frau, die als kurzer utopischer Moment die Flucht aus der herrschenden Ordnung und konkreten sozialen Welt verspricht.

Diese Ablehnung des Motivs der schöpferischen Arbeit ist äußerst selten in der Dramatik der DDR zu finden, die überwiegenden Auseinandersetzungen mit dem Anspruch auf individuelle Selbstentfaltung finden auf dem Feld der Arbeit statt.⁴³ Noch in der Enttäuschung

⁴⁰ „Hat denn Braun wirklich nichts Originelleres zu bieten als die schon durch Hacks' ‚Moritz Tassow‘ abgegriffene Antinomie zwischen dem angeblich ‚absoluten‘ Entfaltungsdrang des sozialistischen Subjekts und den angeblich noch bedrückend engen objektiven sozialistischen Verhältnissen? Kann er nichts Besseres tun, als mit Bauchs Losung ‚Ist das eine Renaissance für Spießler?‘ jene angebliche ‚Entfremdung des Menschen durch die sozialistischen Widersprüche‘ zu attackieren, die schon Heiner Müllers ‚Der Bau‘ strapaziert hat?“ ADLING, WILFRIED: Gestaltung – Wirklichkeit – literarisches Vorbild. Volker Brauns „Kipper Paul Bauch“. IN: Theater der Zeit 2/1967, S. 16.

⁴¹ In der Rezeption wird Matusches Text deutlich von Volker Brauns Text abgegrenzt. Eine Kritik aus Theater der Zeit von 1972 bescheinigt diesem Stück ein angemessenes kritisches Potential. Kap sei nicht ein anarchistischer Held, als der Volker Brauns Paul Bauch kritisiert wurde. „An sich kann gelten: Matusche will nicht die Hochhäuser, Gratzik will nicht die Datschen abschaffen. Es geht nicht um gesellschaftliche Alternativen, sondern um menschliche Haltungen in unserer gesellschaftlichen Realität, in der Hochhäuser und Datschen soziale Errungenschaften sind. [...] Aber mit beiden Stücken, mit beiden Helden bzw. Anti-Helden kommt Unruhe auf uns. Schöpferische Unruhe. Der Anstoß, Haltungen, lieb gewordene Gewohnheiten zu überprüfen. Das scheint mir wichtig. Und eine legitime Aufgabe unserer Dramatik.“ LINZER, MARTIN: Held und Anti-Held. „Kap der Unruhe“ im 3. Stock/„Der Kniebist“ in Potsdam. IN: Theater der Zeit 6/1972, S. 21.

⁴² Vgl.: BOTHE (1997), S. 180-189.

⁴³ Auch bei Heinz Drewniok formulieren die Figuren ihre Sehnsucht nach Schönheit und Selbstentfaltung außerhalb der Arbeit, da dieser Raum als fremdbestimmt erfahren wird: „MIRA: Für mich geht es jetzt aber um Tee! Ich habe vierzig Jahre Maschine getippt – tipp, tipp, tipp! Und jetzt will ich einen guten Tee. Eine Welt, in der es immer um andere Dinge geht, will ich nicht mehr! Ich will eine Welt, in der es um mich geht. / GUNDEL: Schönheit / BRUNI: große Liebe / MIRA: eine Welt, in der es um ihre Bedürfnisse geht.“ DREWNIOK, HEINZ: Wenn Georgie kommt. IN: Theater der Zeit 2/1983, S. 66. Die Uraufführung des Stückes fand am 14.1.1983 am Staatsschauspiel Dresden statt.

über die realsozialistischen Arbeitsbedingungen ist die schöpferische Arbeit oft als nicht eingelöstes Ideal gesetzt, an dem die konkreten Arbeitsbedingungen und -formen gemessen werden. Lothar Trolles Stück 34 SÄTZE ÜBER EINE FRAU (1985) ist inmitten der Entfremdungsszenarien der 80er Jahre einer der wenigen Texte, der die Dekonstruktion der Utopie ohne diesen Abgleich vollzieht. Die nüchterne Beschreibung eines Arbeitstages der Putzfrau Anna listet die konkreten, zeitlich eingetakteten Tätigkeiten auf, diese werden weder positiv als schöpferisch noch negativ als entfremdet aufgeladen. Der Text ist in der dritten Person geschrieben, er hält Distanz zum Geschehen und lässt seine Figur nur in einigen inneren Monolog- oder Dialogpassagen „ich“ sagen. Erst der Schluss des Textes eröffnet einen ungewöhnlichen Handlungsspielraum: Anna geht an diesem Tag mit einer Prämie nach Hause, laut Regieanweisung sollen die SchauspielerInnen am Ende des Stückes aus ihrer Rolle treten und das Publikum auffordern, sich den restlichen Tag von Anna auszudenken. Sie werden aufgefordert, so lange mit dem Publikum zu diskutieren, bis jeder Gedanke ausgesprochen ist und ein „an jedem Abend anderes – authentisches Bild der Reinemachefrau Anna entsteht“.⁴⁴ Das eigentliche Bild von Anna entsteht hier also nicht über das Moment der Arbeit, sondern in der freien Imagination ihres Lebens jenseits der Arbeit, in der Ergänzung des bisherigen Wissens um die Momente der Freizeit, des Privaten. Dieser Ansatz zu einem alternativen Verständnis der Menschwerdung und Selbstentfaltung findet sich auch in der Konstruktion von Aussteigerinnen als Verkörperungen einer Gegenutopie, auch hier wird eine Kritik an der Dominanz und an der symbolischen Aufladung von Arbeit formuliert.

Der Riss zwischen gesellschaftlichen und individuellen Interessen wird in den Texten der 70er und vor allem der 80er Jahre zunehmend als eine offene Wunde gefasst, aus der Depression und Sinnleere entstehen, und wird zum bestimmenden Motiv in der Inszenierung gesellschaftlicher Entfremdung.⁴⁵ Statt lichter Arbeitsplätze dominieren nun dunkle Fabrikhallen die Szenarien, das Fließband tritt an die Stelle der qualifizierten Berufsarbeit. Die wissenschaftlich-technische Revolution ist ausgeblieben, Harald Brühls utopische Zielsetzungen haben sich nicht eingelöst.

⁴⁴ TROLLE, LOTHAR: 34 Sätze über eine Frau. IN: MÜLLER, HARALD (Hg.): DDR-Theater des Umbruchs. Frankfurt/Main 1990, S. 186. Das Stück wurde am 8.11.1985 in Gera uraufgeführt.

⁴⁵ Einen wichtigen Anstoß für diese Ära des unbedingten Anspruchs, aber auch des Scheiterns meist junger ProtagonistInnen gab Ulrich Plenzdorfs Stück und Erzählung: DIE NEUEN LEIDEN DES JUNGEN W. Die Erzählung entstand 1967, das Stück wurde 1972 in Halle uraufgeführt und begeistert aufgenommen. „Der Plenzdorf hatte den Daumen ganz genau drauf: dass sich jemand diesen sehr geradeaus orientierten Lebensnormen entzog und plötzlich Schönheiten in einem Leben beschreibt, die in der offiziellen Definition für das, was man unter Glück zu verstehen hat, nicht vorkamen. Und das haben die Leute eben als sehr befreiend empfunden, weil es ihnen auch so ging, weil sie spürten, dass sie auch so eine Sehnsucht haben. Es tat ihnen gut, wenn jemand das aussprach, es artikulierte und abhandelte.“ Jutta Wachowiak, zitiert nach IRMER, THOMAS; SCHMIDT, MATTHIAS: Die Bühnenrepublik. Theater in der DDR. Hg. Von Wolfgang Bergmann. Berlin 2003, S. 184. Parallel zu Plenzdorf entwirft Christa Wolf in ihrem Essay LESEN UND SCHREIBEN (1968) ein Konzept der subjektiven Authentizität, außerdem beginnt eine verstärkte Aufwertung des Subjektiven über die Romantikkrezeption in literarischen Texten. Vgl.: GRAUERT, WILFRIED: Ästhetische Modernisierung bei Volker Braun. Studien zu Texten aus den achtziger Jahren. Würzburg 1995; WOLF, CHRISTA: Lesen und Schreiben. Aufsätze und Betrachtungen. 2., erweiterte Auflage. Berlin 1973.

5.2. „IMMER WENN ICH ARBEITE, BIN ICH KURZ UND VORÜBERGEHEND GLÜCKLICH.“¹

Die Inszenierung schöpferischer Arbeit in den Spielfilmen der DEFA

Bianca Schemel

Die diesem Kapitel den Titel gebenden Worte, die von einem Glück in der Arbeit berichten, stammen aus dem Mund von Katrin Lot, der Protagonistin aus dem Film *LOTS WEIB*, der 1965 in der Regie von Egon Günther entstand und bereits in Kapitel 3 unter dem Aspekt der Inszenierung von Arbeit als Strafe vorgestellt wurde. Der Film markiert als erster Film eine deutliche ästhetische Zäsur bezüglich der Inszenierung von Arbeit und Geschlecht, denn mit ihm beginnt die Inszenierung schöpferischer Arbeit im Gegenwartsfilm der DEFA. Mit ihm schließt auch der Zyklus von filmischen Erzählungen ab, die eine weibliche Heiligenfigur in den Mittelpunkt des Aufbaus der DDR und des Sozialismus stellten. Der Identität von kollektiven und individuellen Interessen, die ein großer Teil der Aufbaufilme behauptete, erteilt der Film *LOTS WEIB* eine Absage. Der individuelle Anspruch der selbstbewussten Protagonistin auf eine schöpferische Arbeit und eine glückliche, erfüllte Ehe inszeniert der Film konflikthaft und weist den kraftvoll formulierten Anspruch der Figur, und damit auch einen möglichen Aufbruch in die sozialistische Moderne, zurück. Die ökonomische Absicherung durch eine Erwerbsarbeit ist in diesem Film für die weibliche Figur bereits selbstverständlich, sie ist nicht mehr Gegenstand ihrer Reflexionen und Entscheidungen. Zum zentralen Punkt der filmischen Szenarien wird vielmehr das Bedürfnis nach einem individuell erfüllten Leben und Arbeiten.



Den obigen Satz formuliert die Protagonistin Katrin Lot in einem inneren Monolog, während die Kamera aus der Vogelperspektive beobachtet, wie sie leichtfüßig einen Flick-flack vor SchülerInnen vorführt, die sie für die Jugendmeisterschaft trainiert. Auch die Chirurgin Barbara aus dem Film *DAS SIEBENTE JAHR*² von Frank Vogel aus dem Jahr 1969 wird

¹ *LOTS WEIB*, 1965, RE: Egon Günther, BU: Egon Günther, Helga Schütz, DR: Christel Gräf, KA: Otto Merz, MU: Karl-Ernst Sasse, SB: Werner Zieschnag, KO: Lydia Fiege, SC: Christa Stritt, PL: Hans Mahlich, KAG Roter Kreis, 106 min, s/w, Cine, DA: Marita Böhme (Katrin Lot), Günther Simon (Richard Lot), Rolf Römer (Lehrer Hempel), Elsa Grube-Deister (Lehrerin Jungnickel) u.a.

² *DAS SIEBENTE JAHR*, 1969, RE: Frank Vogel, DR: Anne Pfeuffer, KA: Roland Gräf, MU: Peter Rabenalt, SB: Dieter Adam, KO: Helga Scherff, SC: Helga Krause, PL: Erich Kühne, KAG Berlin, 83 min, s/w, DA: Jessy Rameik

über einen solchen inneren Monolog näher gekennzeichnet. Am Beginn des Films steht sie vor einem Spiegel und betrachtet ihr Gesicht. Aus dem Off ist ihre Stimme zu hören – Barbara denkt über ihre Arbeit in der Klinik, über ihre Familie und den bevorstehenden siebenten Hochzeitstag nach. Der Lehrerin Ellen aus dem Film HE, DU!³ von Rolf Römer, der 1970 veröffentlicht wurde, reflektiert in dieser Form des „lauten Gedankens“ ihren persönlichen Anspruch an den Beruf der Lehrerin, während ihre SchülerInnen gerade an einem Aufsatz zu dem Thema „Wenn ich Klassenleiter wäre“ schreiben.



Die Mathematikerin Margit aus Egon Günthers Film DER DRITTE⁴ (1972) befragt sich in ihrer Wohnung vor einem Spiegel ironisch zu ihrer Rolle als emanzipierter Akademikerin, der es schwer fällt, einen Mann zu erobern. Ric, eine Arbeiterin aus Egon Günthers Film DIE SCHLÜSSEL⁵ (1974), leidet darunter, dass ihr akademisch gebildeter, karriereorientierter Freund nicht verstehen kann, dass sie mit einer einfachen Arbeit am Automaten glücklich ist. In einem langen inneren Monolog an einer Straßenbahnendhaltestelle in Krakow erzählt sie von ihrem Bedürfnis nach Anerkennung ihrer Leistungen, aber auch von ihren Ängsten, nicht zu genügen. „Wir werden nicht gleich geboren, wir werden verschiedenen geboren ...“⁶, sagt sie und fordert eine Akzeptanz ihrer Person ein – als jemand mit ganz spezifischen Eigenheiten, Fähigkeiten und Wünschen.

In all diesen szenischen Beispielen eines inneren Monologes geht es um die Entdeckung von und das Beharren auf einer individuellen Besonderheit. Die Frauen wollen sich nicht einordnen oder anpassen, sondern von ihrer Umgebung in ihrer jeweiligen Individualität anerkannt, bestätigt und gefördert werden. Das „Ich“ hält Einzug in die Gegenwartsfilme der DEFA und wird eng mit dem Motiv der schöpferischen Arbeit verknüpft. Das Individuum bekommt

(Barbara Heim), Wolfgang Kieling (Günther Heim), Ulrich Thein (Manfred Sommer), Monika Gabriel (Margot Sommer) u.a.

³ HE, DU!, 1970, RE: Rolf Römer, BU: Rolf Römer, DR: Wolfgang Ebeling, KA: Peter Krause, MU: Klaus Lenz, MB: Karl-Ernst Sasse, SB: Heike Bauersfeld, KO: Günther Schmidt, SC: Brigitte Krx, PL: Bernd Gerwin, KAG Roter Kreis, DA: Annekathrin Bürger (Ellen Volkmann), Frank Obermann (Frank Rothe), Petra Hinze (Ulli) u.a.

⁴ DER DRITTE, 1972, RE: Egon Günther, SZ: Günther Rücker, LV: nach der Erzählung „Unter den Bäumen regnet es zweimal“ von Eberhard Panitz, DR: Werner Beck, KA: Erich Gusko, MB: Karl-Ernst Sasse, SB: Harald Horn, KO: Christiane Dorst, SC: Rita Hiller, PL: Heinz Mentel, KAG Berlin, 111 min, fa, DA: Jutta Hoffmann (Margit), Barbara Dittus (Lucie), Rolf Ludwig (Hrdlitschka) u.a.

⁵ DIE SCHLÜSSEL, 1974, RE: Egon Günther, SZ: Helga Schütz, Egon Günther, DR: Werner Beck, KA: Erwin Gusko, MU: Czeslaw Niemen, MB: Karl-Ernst Sasse, SB: Harald Horn, KO: Christiane Dorst, SC: Rita Hiller, PL: Hans Mahlich, KAG Berlin, 97 min, fa, DA: Jutta Hoffmann (Ric), Jaecki Schwarz (Klaus) u.a.

⁶ DIE SCHLÜSSEL, Egon Günther, 1974.

endlich seinen eigenen inneren Monolog zugebilligt, es kann sich nun selbst beschreiben, während es zugleich nach sich sucht, und definiert sich nicht mehr ausschließlich über das dialogische Zusammenspiel mit dem Kollektiv. Neben dem inneren Monolog der Frauenfiguren bildet sich ein weiteres ästhetisches Merkmal in diesen Film aus, das ebenfalls mit dem Moment der Individualisierung verknüpft ist, dem Betrachten des Selbst im Spiegel. Gerade über den Blick in den Spiegel fängt das Individuum an, sich zu erkennen, zu reflektieren und selbst zu behaupten.

Die Entdeckung des Individuums geht mit einem Anspruch der Frauenfiguren auf eine gelingende Selbstverwirklichung im Beruf einher. Die Protagonistinnen der genannten Filme haben einen Beruf gewählt, den sie lieben und in dem sie etwas leisten können und wollen. Das Ideal der schöpferischen Arbeit wird in den Filmen narrativ ausformuliert, reflektiert und ausführlich visuell inszeniert, und gleichzeitig zeigt sich die Individualisierung der Protagonistinnen und die damit verknüpften gehobenen Ansprüche im gesamten Set- und Kostümdesign der Filme. Die Ausübung einer schöpferischen Arbeit verbinden die Filme eng mit einer Ästhetisierung der Umgebung, das Individuum reflektiert und erkennt sich nicht nur über das eigene Spiegelbild, sondern auch in den öffentlichen, sozialen und beruflichen Räumen, in denen es agiert. Neugebaute Stadtzentren, lichte Wohnungen, saubere, technisierte Arbeitsplätze künden in Filmen wie *LOTS WEIB*, *DAS SIEBENTE JAHR*, *HE, DU!* und *LIEBESERKLÄRUNG AN G.T.*⁷ von einem Aufbruch der DDR in die sozialistische Moderne.

Damit einhergehend verändert sich auch der bisher inszenierte Frauentyp der DEFA-Gegenwartsfilme. Die jungen, naiven Mädchenfiguren der Aufbaufilme werden Mitte und Ende der 60er Jahre von attraktiven Frauenfiguren abgelöst, die bereits fest im Berufsleben stehen, in der Regel um die 30 Jahre alt sind und sich stets modisch gekleidet in ihrem Alltag zwischen Arbeit und Familie bewegen. Diese Frauenfiguren verkörpern einen neuen Weiblichkeitsentwurf, in dem sich berufliches und privates Selbstbewusstsein miteinander vereinen. Qualifizierte Akademikerinnen, die als Lehrerin, Ärztin und Wissenschaftlerin in Berufen arbeiten, die Kreativität und den Einsatz ihres Intellekts fordern, stehen nun im Zentrum der filmischen Szenarien. Sie erzählen von einer geglückten Aufhebung entfremdeter Arbeits- und Produktionsverhältnisse in der schöpferischen Arbeit. Ihre berufliche Qualifizierung und die ästhetisch geformten Räume, in denen sie sich beruflich und privat bewegen, künden damit zugleich von der Etablierung eines sozialistischen Staates und den vollbrachten Aufbauleistungen. Die Berufe der Frauenfiguren werden dabei nur noch selten mit politischen Zielen oder Motiven aufgeladen, in erster Linie wird auf die individuelle Freude am Beruf und eine persönliche Befriedigung durch die Arbeit verwiesen. Wolfgang Engler stellt in seinem Buch „Die Ostdeutschen“ ein grundsätzlich verändertes

⁷ *LIEBESERKLÄRUNG AN G.T.*, 1971, RE: Horst Seemann, BU: Helfried Schreiter, Horst Seemann, DR: Dieter Scharfenberg, KA: Helmut Bergmann, MU: Klaus Hugo, SB: Hans Poppe, KO: Barbara Müller, SC: Bärbel Weigel, PL: Bernd Gerwien, KAG Johannisthal, 90 min, fa, Cine, DA: Ewa Krzyewska (Gisa Tonus), Erika Pelikowsky (Prof. Bergholz), Jürgen Frohriep (Werner Tonus), Herwart Grosse (Prof. Ebert) u.a.

Lebensgefühl im Zuge der 60er Jahre fest, vor diesem Hintergrund muss auch die Veränderung in den Filmen gelesen werden:

„In dieser Zeit war eine neue, wirklich unbelastete, dabei prononciert misstrauische Generation herangewachsen. Sie begriff Glück eher sinnlich als politisch, Arbeit als innerlich befriedigendes Mittel zum Lebenszweck, nicht mehr als Wert für sich und beantwortete die Verzichtspredigten der Älteren mit kräftigen Anleihen bei der westdeutschen Jugendkultur. Die neuen Häuser, Kinos, Cafés, Geschäfte, Leuchtreklamen reflektierten ihre Sehnsucht nach einem interessanten Leben und banden sie zugleich. Die Mokka-Milch-Eisbar neben dem Kino International wurde sofort einer ihrer Lieblingstreffpunkte und bald darauf zum Lieblingssujet von DEFA-Spielfilmen, die diesen Ort noch anziehender machten.“⁸

Zeitgleich treten jedoch in den Filmen LOTS WEIB (1965) und JAHRGANG 45⁹ (1966/1990) die ersten Diskrepanzen im Prozess der Modernisierung zu Tage. Die Individualisierung der Protagonistinnen, die durch eine schöpferische Arbeit im Rahmen einer staatlich garantierten sozialen Sicherheit inklusive Arbeitsplatzgarantie befördert wird, geht mit einer Suche, mit Experimenten und Brüchen im persönlichen Leben einher, die wiederum auf die politischen und Arbeitsverhältnisse zurückwirken.

In den genannten Filmen wird diese Diskrepanz – an der sich eine Kluft zwischen individuellen und gesellschaftlichen Interessen abzuzeichnen beginnt – zunächst in Form eines Beziehungskonfliktes erzählt. In einigen Theatertexten der Dramatik wird, wie Peggy Mädler feststellte, noch nach Kompromissen in diesem Interessenkonflikt gesucht. In den Spielfilmen überwiegt dagegen die eine oder andere Seite: Entweder findet sich die Figur konfliktfrei in Kollektiverzählungen ein und vermag es, die gesellschaftlichen Ziele als die eigenen zu internalisieren, oder aber sie tritt in einen Gegensatz zu den gesellschaftlichen Erwartungen der Umgebung und zeigt sich unversöhnlich. Deutlich wenden sich die darauf folgenden Filme zum Ende der 1970er Jahre mit ihren Geschichten und filmischen Ästhetiken dann dem Phänomen der Entfremdung zu.

5.2.1. „WO ER DER GESELLSCHAFT NUTZT UND ALS MENSCH WACHSEN KANN.“¹⁰

Die Harmonisierung von individuellen und kollektiven Interessen in der schöpferischen Arbeit

Katrin Lot, die in dem Film LOTS WEIB von Marita Böhme gespielt wird, kann als Prototyp einer neuen Weiblichkeit in den DEFA-Filmen ab Mitte der 60er Jahre bezeichnet werden. In ihrer Berufskleidung, dem schwarzen, eng anliegenden Turnanzug der Sportlehrerin, wirkt sie zierlich und kräftig zugleich.

⁸ ENGLER (2000), S. 60.

⁹ JAHRGANG 45, 1966/1990, RE: Jürgen Böttcher, BU: Klaus Poche, Jürgen Böttcher, DR: Christel Gräf, KA: Roland Gräf, MU: Henry Purcell, SB: Harry Leupold, KO: Günther Schmidt, SC: Helga Gentz, PL: Dorothea Hildebrandt, KAG Roter Kreis, 94 min, s/w, DA: Monika Hildebrandt (Li), Rolf Römer (Al), Paul Eichbaum (Mogul) u.a.

¹⁰ LIEBESERKLÄRUNG G.T., Horst Seemann, 1971.



Wenn sie auf dem Barren steht oder in die Luft springt, erscheint sie jung und unbeschwert. Sie liebt ihren Beruf, daran lässt der Film keinen Zweifel. Mit ihren 29 Jahren ist Katrin Lot Angehörige jener Nachkriegsgeneration, auf die auch der Titel von Jürgen Böttchers Film *JAHRGANG 45* verweist. Sie ist keine der heiligen, jungen Mädchenfiguren mehr, die auf einer der vielen Baustellen der Republik um die Läuterung eines männlichen Gegenübers und um den Aufbau des sozialistischen Staates ringen. Katrin Lot ist vielmehr in erster Linie um ihre eigene Entwicklung und Entfaltung bemüht. Auch nach dem Unterricht trainiert sie noch freiwillig Jugendliche für die Jugendmeisterschaft. Gern möchte sie sich zur Trainerin weiterqualifizieren. Die vielen Nah- und Halbnahaufnahmen des Films zeigen eine in sich ruhende, ernsthafte, ihrer selbst bewusste Persönlichkeit – Katrin Lot schaut direkt und selbstsicher in die Kamera. Diese wiederum befindet sich immer auf Augenhöhe mit der Protagonistin, ganz im Gegensatz zu den Aufbaufilmen, die die Mädchen gern als Heilige perspektivisch überhöhten. Individualität wird über die Figur der Katrin Lot als attraktiv erfahrbar, die Bilder von ihrer Arbeit zeugen von Leichtigkeit und Glück.

Katrin Lot, aber auch die Lehrerin Ellen aus dem Film *HE DU!*, die Herzchirurgin Barbara aus dem Film *DAS SIEBENTE JAHR*, die Mathematikerin Margit aus *DER DRITTE* und die Physikerin und Biokybernetikerin Gisa aus *LIEBESERKLÄRUNG AN G.T.* verstehen ihre Arbeit als Berufung. Die Arbeit ist nicht einfach irgendeine ungelernte Tätigkeit, die im Rahmen des gesellschaftlichen Aufbaus ihren Sinn erhält, sondern ein qualifizierter Beruf, den die Frauen lieben und in dem sie sich selbst verwirklichen wollen. Auf diese Weise scheinen sie auch für die Gesellschaft am nützlichsten, der das persönlich motivierte Engagement dieser Frauenfiguren zugute kommt. Auf diese harmonische Übereinstimmung individueller und kollektiver Interessen, die den Bildern von der anspruchsvollen und technisch modernisierten Berufsarbeit zugrunde liegt, hat Peggy Mädlar bereits hingewiesen. Es ist eine Arbeit, die mit der Aussicht eines lebenslangen Lernens verknüpft ist und mit selbst gesetzten Maßstäben und einer hohen Verantwortlichkeit einhergeht, wie sie die Lehrerin Ellen beispielsweise formuliert:

„Ellen: Und ich bin mir dessen ganz sicher, man muss immer, wir alle müssen unentwegt nach neuen Maßstäben suchen. [...] 32 Schüler, Vierzehnjährige, und es liegt mit bei mir,

was sie später mal in Deutsch wissen und ob sie einmal ehrlich sind oder Heuchler, mutig oder feig, ob sie denken können. Es liegt mit bei mir.“¹¹

Auch die Herzchirurgin Barbara setzt sich diese hohen Maßstäbe, für jedes Leben, das sie nicht zu retten vermochte, für jede Operation, die nicht den gewünschten Erfolg erzielte, legt sie persönliche Rechenschaft ab:

„Barbara: Meine 24. Mitralklappenstenose [Operation eines Herzklappenfehlers, B.S.]. Zwei Jahre bin ich jetzt in der Herzchirurgie [...]. Frau Schubert ist tot. Drei Kinder ohne Mutter. Hab ich einen Fehler gemacht? Immer diese verdammten Fragen, die nicht loslassen. Wie viel Herzen werde ich wohl operiert haben, wenn ich 40 bin? Mit 40 wird vieles anders sein, besser. Nein, mach dir nichts vor, auch dann werden nicht alle durchkommen.“¹²

Es wäre zu einfach, diese hohen Maßstäbe lediglich als gesellschaftliche Zielvorgaben zu beschreiben, in die sich die Frauenfiguren einpassen bzw. die sie verinnerlicht haben. Die genannten Filme entwerfen zwar einerseits mit ihren jeweiligen Protagonistinnen „reife“ sozialistische Persönlichkeiten, deren individuelle Haltung und Ansprüche sich per se mit den gesellschaftlichen Ansprüchen decken, weil sie verantwortungsbewusst und motiviert in ihren Berufen agieren und zugleich ihrer gesellschaftlichen Verantwortung immer gewahr sind. Andererseits wird diese Motivation nicht mit politischen Zielen begründet, sondern rührt von der Liebe der Protagonistinnen zu ihrem spezifischen Beruf her.

Der Begriff der Pflicht wird dabei in den genannten fünf Filmen, die allesamt eine hoch qualifizierte Frauenfigur ins Zentrum der Handlung stellen, neu konnotiert. Er bedeutet nicht mehr Verzicht oder eine Aufopferung für ein zukünftiges politisches Ziel, wie den Aufbau eines Staates, sondern beinhaltet die harmonische Platzierung des Individuums in einer gesellschaftlichen Gegenwart. „Jeder hat die verdammte Pflicht und Schuldigkeit, sich an den Platz zu bringen, wo er der Gesellschaft nutzt und wo er als Mensch wachsen kann“,¹³ sagt Gisa T. und betont damit eine gesellschaftliche Verantwortung des Individuums, sich auch individuell zu entfalten. Pflicht erscheint hier nicht als politische Phrase und nicht als Selbstverleugnung der Einzelnen in ihrer Rolle als Staatsbürgerin und Genossin, sondern gerade als Auftrag zur Selbstverwirklichung. Aus dieser positiven Bewertung von Individualität als Grundlage eines gesellschaftlichen Fortschritts erwächst auch Margits berufliche Zufriedenheit, die sie gegen Ende des Films DER DRITTE folgendermaßen zusammenfasst:

„Margit: Ich arbeite schon zwei Jahre prognostisch. Mein Arbeitsgerät ist der Computer, der Rechner, manchmal nennen wir ihn Emil. Ich bin Mathematikerin. Ich arbeite, denke,

¹¹ HE, DU!, Rolf Römer, 1970.

¹² DAS SIEBENTE JAHR, Frank Vogel, 1969.

¹³ LIEBESERKLÄRUNG AN G.T., Horst Seemann, 1971.

fühle in Übereinstimmung mit dem technisch-wissenschaftlich politischen Niveau und den sozialistischen Bedingungen der wissenschaftlich-technischen Revolution.“¹⁴

Die gesellschaftliche Pflicht, die als Selbstverwirklichung des Individuums in einer schöpferischen Arbeit erscheint, wird in den Filmen ab Mitte der 60er Jahre bis in die 70er Jahre hinein nicht mehr einfach nur verbal aufgerufen, sondern auch visuell deutlich in Szene gesetzt. Erstmals sind die konkreten Abläufe und Bedingungen der Arbeit der Frauenfiguren zu sehen und man muss sich nicht mehr, wie oftmals in den Aufbaufilmen, fragen, welcher Arbeit die Protagonistinnen eigentlich nachgehen. Lange Einstellungen und Nahaufnahmen zeigen die Protagonistinnen beispielsweise im Rechenzentrum, bei der Unterrichtsvorbereitung, im Klassenzimmer, bei einer komplizierten Herzoperation oder der Visite. Konkrete Arbeitsvorgänge, die bisher lediglich verbal behauptet wurden, werden so sichtbar gemacht.

Die Kamera begleitet häufig im dokumentarischen Stil einzelne Arbeitsschritte, die Handlungsorte der Filme entstehen nicht mehr als Atelierbauten, sondern sind reale Arbeitsstätten, wie beispielsweise die chemische Fabrik in DER DRITTE oder die Berliner Charité in DAS SIEBENTE JAHR. Die Berufstätigkeit ist dabei im Fall von Margit aus DER DRITTE, bei Gisa aus LIEBESERKLÄRUNG AN G.T. und bei Barbara aus DAS SIEBENTE JAHR in ein hoch technisiertes und modernes Arbeitsumfeld eingebettet.



Wie die Theatertexte dieser Zeit erzählen auch die Filme nicht nur von der Aufhebung entfremdeter Arbeit, sondern zugleich von einer Ästhetisierung der Arbeit durch die kybernetische Revolution. Die Protagonistinnen agieren nun nicht mehr in filmischen Kulissen, die den Dreck und die Rauheit der Baustellen atmen, und bekommen auch nicht mehr einen Betonmischer als wesentliches Requisit zur Seite gestellt. Vielmehr bewegen sie sich in sauberen Räumen, in denen sich Schaltanlagen, Tafeln mit physikalischen Formeln oder moderne Beatmungsgeräte befinden, die sie souverän bedienen und beherrschen.

An ihren Arbeitsplätzen tragen die Frauenfiguren weiße, saubere Arbeitskittel oder attraktiv geschnittene Kostüme, enge Blusen oder Sportanzüge und Hochsteckfrisuren. Sie sind geschminkt und gehen in Pumps zur Arbeit. Neben diesem auf Eleganz und Souveränität setzenden Frauenbild wirkt der inszenierte Mädchentypus der Aufbaufilme burschikos und

¹⁴ DER DRITTE, Egon Günther, 1972.

entsexualisiert. Ebenso verabschieden die Filme den bisherigen ambivalenten Diskurs zur weiblichen Geschlechtsidentität, der sich durch die Inszenierung einer betont traditionellen Weiblichkeit bestimmte, die angesichts einer Berufstätigkeit nicht verloren geht. „Ihren Mann stehen“ müssen die qualifizierten Akademikerinnen nun nicht mehr.¹⁵ Der entscheidende Unterschied ist vor allem, dass die neuen Frauenfiguren mit ihrer klar herausgestellten Weiblichkeit nun selbstverständlich in ihrem Arbeitsumfeld platziert werden. Es bedarf hier nur noch selten einer Rechtfertigung dafür, dass sie diese Arbeit ausüben, selbst wenn diese in einem männerdominierten Berufsfeld stattfindet. Die weibliche Geschlechtsidentität wird visuell eindeutig und zweifelsfrei dargestellt und muss nur noch in Konflikten über die Vereinbarkeit von Beruf und Familie bzw. auf der privaten Beziehungsebene verhandelt werden. Die Frauen erscheinen darüber hinaus als kompetent und höchst professionell und legen großen Wert auf ethische und soziale Handlungsprinzipien im Verhältnis zu ihren KollegInnen, SchülerInnen oder PatientInnen, aber auch in Bezug auf die Inhalte der konkreten pädagogischen, medizinischen oder wissenschaftlichen Arbeit.



Die Filme suggerieren mit ihren vielfältigen Handlungsorten Offenheit und Großzügigkeit. Gisa T. beispielsweise sieht man sowohl in der Hochschule als auch bei ihrem Doktorvater zu Hause, die Kamera begleitet sie bei einer Dienstreise in die Sowjetunion, bei einem Termin im Ministerium und bei der Arbeit und Gesprächen in ihrem Büro. Es dominieren Arbeitsorte und Berufe, die den Bildungsbereich sowie die wissenschaftlich-technische Revolution ins Zentrum stellen. Neugebaute Schulen, moderne Krankenhäuser und Labore, automatisierte Schaltzentralen fungieren als Sinnbilder einer schöpferischen Arbeit, die Inszenierung von Reisen, das Bewegen zwischen verschiedenen Arbeitsstätten zeugt wiederum von einer beruflichen Mobilität und Aktivität des Individuums. Es wird das Bild einer gesellschaftlichen Modernität entworfen, in dem die hoch qualifizierte Berufsarbeit von Frauenfiguren als Normalität erscheint. Gleichzeitig erinnern die Ästhetisierung der Arbeitsumgebung und die auffällige Attraktivität der Darstellerinnen, die beispielsweise durch die Kamera in Nahaufnahmen vorgeführt wird, in gewisser Weise auch an einen Hochglanzkatalog, in denen schöne und selbstbewusste Frauen vor Computern und in Forschergruppen posieren.

¹⁵ Vgl. dazu auch Kapitel 8.

Auch der Umgang mit den KollegInnen zeugt von Liberalität und Offenheit; er ist höflich und respektvoll, manchmal auch freundschaftlich und herzlich. Die Inszenierung eines deutlichen hierarchischen Gefälles wird von den Filmen vermieden, sie versuchen vielmehr, ein gleichberechtigtes Verhältnis zwischen älteren und jüngeren KollegInnen, zwischen Männern und Frauen zu suggerieren, was aber nicht immer gelingt bzw. zum Teil visuell unterlaufen wird.¹⁶



Die beiden Lehrerinnen aus den Filmen LOTS WEIB und HE, DU! bemühen sich, jene gleichberechtigte und respektvolle Beziehung auch zu ihren SchülerInnen herzustellen. Es fällt auf, dass Katrin Lot in den Unterrichtsszenen nie einfach anweist, sondern immer auch selbst mitturnt, Übungen vorführt, mit den SchülerInnen scherzt. Auch hier wird durch die Filme Individualität deutlich vorgeführt und eingefordert: Die „Hausherren von Morgen“¹⁷ werden als solche behandelt – nämlich als eigenständige Individuen. Das nicht-hierarchische und vertrauensvolle Verhältnis zu den SchülerInnen, für das die Lehrerin Karla aus dem gleichnamigen Film von 1966 noch streng reglementiert wird, wird gerade in dem Film LOTS WEIB durch seine Protagonistin als Normalität erfahrbar. Eine ähnliche Beziehungsstruktur findet sich in dem Film DAS SIEBENTE JAHR, auch hier bemüht sich die Chirurgin Barbara um ein vertrauensvolles und gleichberechtigtes Verhältnis zu ihren PatientInnen.

Auch das Private wird in den Filmen zunehmend individuell ausgestaltet. Die dunklen Wohnungen der Nachkriegszeit weichen hellen, weiten Neubauwohnungen mit großen Fensterfronten und Balkonen, die wiederum noch nicht als Ausdruck einer genormten, also einheitlichen Wohnsituation inszeniert werden, sondern als Zeichen des Fortschritts und Komforts fungieren.

¹⁶ Im Kapitel 8 wird auf jene Inszenierungsweisen in den Analysen eingegangen.

¹⁷ Eine Formulierung, die aus dem Jugendkommuniqué entnommen wurde, das 1963 veröffentlicht wurde und neue Maßstäbe im Umgang mit Jugendlichen setzte. KRENZLIN, LEONORE: Vom Jugendkommuniqué zur Dichterschelte. In: AGDE, GÜNTER (2000), S. 156.



Die Einrichtung erscheint ebenfalls modern, es dominieren klare und funktionale Möbel, darüber hinaus werden unterschiedliche Lebensstile parallel entworfen. Lucie, die Freundin von Margit aus DER DRITTE, lebt in einer äußerst spartanisch eingerichteten Wohnung, hier ist weder eine Couchgarnitur noch die typische Schrankwand zu sehen, stattdessen gibt Lucie mit Begeisterung fast ein ganzes Monatsgehalt für einen einzigen Sessel aus, der in Folge zum Mittelpunkt ihres Wohnzimmers wird. Auch die Wohnung von Katrin aus LOTS WEIB besticht durch ein attraktives Design. Offene Regalwände mit flexibel kombinierbaren Elementen¹⁸ erzeugen eine durchlässige und freundliche Atmosphäre und stehen im starken Kontrast zu der die Protagonistin erdrückenden Ehe mit einem Berufsoffizier.



Das Berliner Stadtzentrum ist signifikant oft filmischer Handlungsort – vor allem Bilder vom Alexanderplatz, vom Kongresszentrum, dem Haus des Lehrers, der Mokka-Milch-Eis-Bar als Zeichen architektonischer Modernität ordnen die Bilder des beruflichen und privaten Lebens der Protagonistinnen aus LOTS WEIB, HE, DU! und LIEBESERKLÄRUNG AN G.T. in den Kontext eines allgemeinen Aufbruchs der DDR ein. Die Freizeit der Figuren wird stark ausgestaltet und ebenfalls als Ausdruck von Individualität in Szene gesetzt. Die Frauenfiguren nehmen ausgiebig am kulturellen Leben teil – ihre Arbeit scheint ihnen dies auch zu ermöglichen –, sie besuchen Konzerte, Faschingspartys, Bibliotheken, Theatervorstellungen, unternehmen Ausflüge und Fahrten ins Grüne, sie treffen sich mit FreundInnen und KollegInnen.

Über die Bilder vom Berufs- und Privatleben dieser hoch qualifizierten, professionell agierenden und attraktiven Frauen wird nicht nur eine Individualisierung als Ausdruck der

¹⁸ Vgl. Ausführungen zu Architektur und Design in Engler (2000), S. 55 ff.

sozialistischen Moderne gefeiert und eine von Konflikten weitgehend unbehelligte Harmonie zwischen individuellen und gesellschaftlichen Interessen suggeriert, sondern gleichzeitig Arbeit und Leben als Einheit inszeniert, wovon jene eingangs zitierten monologischen Reflexionen der Protagonistinnen Zeugnis geben.

Die schöpferische Arbeit erzeugt keine Trennung mehr zwischen freudloser Pflicht und lustvoller Freizeit. Die Freiheit des Individuums wird hier auch in der Arbeit erfahren, in den genannten Filmen erscheint häufig sogar das Private als der unfreiere und eigentlich beengende Raum.

5.2.2. „ICH SCHAFF'S NICHT, WENN ICH NICHT FREI BIN.“¹⁹

Die Inszenierung der ersten Risse zwischen kollektiven und individuellen Interessen

Wie Wolfgang Engler beschrieben hat, provozierte die Individualisierung, die durch eine schöpferische Arbeit entstand, Experimente und Brüche.²⁰ Die Filme erzählen von jenem Drängen vor allem als einer Suche der Protagonistinnen im Privaten. Die Figuren sehnen sich nun auch nach einer Selbstentfaltung, einer Freiheit im Privaten und übertragen somit die Erfahrungen des Beruflichen auf ihre Beziehungen und Ehen, was zu Auseinandersetzungen, Trennungen und Scheidungen führt. Erste Risse zwischen individuellen und kollektiven Interessen werden anhand dieser Konflikte spürbar.

Obwohl sich Barbara in DAS SIEBENTE JAHR vielfältigen beruflichen Herausforderungen zu stellen hat, diese auch sucht und immer wieder mit dem Tod von PatientInnen konfrontiert wird, liegen ihre eigentlichen Probleme auf der privaten Ebene. Hier gilt es, nach der Arbeit in der Klinik, die ihr Spaß macht, noch den unliebsamen Haushalt zu erledigen und das Kind zu versorgen. Auch Gisa T., die gern die Leitung einer Forschungsgruppe übernehmen würde, fragt sich, wie sie die Familienarbeiten bewältigen soll. Die selbstbewusste Mathematikerin Margit aus DER DRITTE ist bereits zweimal geschieden und lebt mit ihren beiden Kindern allein. Sie, die ebenfalls souverän und kompetent in ihrem Arbeitsumfeld agiert, thematisiert ironisch die Schwierigkeiten der modernen, emanzipierten Frau bei der Partnersuche.

„Margit: Mein Gott, wie schwer, wie schwer das ist. Wir haben alle Rechte. Aber einfach hingehen und sagen, dich brauche ich, dich will ich haben, dieses Recht ist für uns noch nicht erobert. Na ja, wer soll es uns auch erobern, wenn nicht wir. Emanzipiert, aber keinen Mann.“²¹

In dieser Einheit von Arbeit und Leben wachsen nicht nur die beruflichen Ansprüche, sondern auch die privaten Ansprüche an Beziehung und Ehe. Hier entstehen, wie auch in

¹⁹ LOTS WEIB, 1965, Egon Günther

²⁰ Vgl. Engler (2000), S. 61.

²¹ DER DRITTE, Egon Günther, 1972.

der Dramatik, die ersten Risse in der harmonisch gedachten Individualisierung. Alte Geschlechterrollen behindern eine Vereinbarkeit von Beruf und Familie, der Partner wird den Erwartungen der beruflich erfolgreichen Frau nicht gerecht, so beispielhaft ablesbar an der zweifachen geschiedenen Margit in DER DRITTE oder an der Einmischung des Kaderleiters in die Eheprobleme in Jürgen Böttchers Film JAHRGANG 45.

Die berufliche Situation der Frauenfiguren führt zu einer Ausdifferenzierung des privaten Lebens, der Abhängigkeitsstatus einer Ehe- und Hausfrau ist ihnen vollkommen fremd, stattdessen motivieren sie sich selbst immer wieder zu Bestleistungen bei der Arbeit. Katrin Lot will zukünftig Trainerin werden, Gisa T. einen Leitungsposten übernehmen, Barbara wird sich in der Herzchirurgie weiterqualifizieren. Vor dem Hintergrund dieser beruflichen Entwicklungsmöglichkeiten stellen die Frauenfiguren auch hohe Erwartungen an ihre Partner:

„Ellen: Weißt du, was mich stört? Dass du immer wieder nur davon sprichst, was schon ist, womit wir fertig sind, was gut ist, unsere Erfolge, und dich nicht damit beschäftigt, was wir noch für Probleme haben und was wir noch lösen müssen.“²²

Der berufliche Aufstieg wird in den Filmen mit Scheidungen bzw. Trennungen oder Sorgen im Privaten kontrastiert. Anders als in den Filmen LIEBESERKLÄRUNG AN G.T., DER DRITTE oder HE, DU! wirkt der private Ausbruchversuch der Protagonistin in LOTS WEIB, ihr Wunsch nach innerer Freiheit, auf ihre berufliche Situation zurück. Die selbstbewusste Katrin Lot – Vorzeigefrau eines modernen Individualismus – muss nahezu zwangsläufig ihre nur noch auf dem Papier existierende Ehe als Stagnation empfinden, die sie in ihren persönlichen Plänen und Wünschen behindert. Die private Situation erscheint hier als Belastung, als ein Zustand, der die Protagonistin quält und unfrei erscheinen lässt und dem sie durch die Arbeit zu entfliehen sucht. Die Konventionen einer Ehe, die auf einem traditionellen Geschlechterverhältnis mit festgelegten Rollen basiert, lehnt Katrin Lot ab. Sie will nicht einfach nur aus Gewohnheit verheiratet sein oder weil der Beruf ihres Mannes geordnete private Verhältnisse verlangt. Kleinbürgerliche Verhältnisse in der Ehe sind ihr ein Gräuel. Sie sehnt sich nach mehr, nach einer erfüllten Liebe. Ihr Mann hingegen beharrt auf jenen Konventionen, auch weil durch sie seine Rolle als Mann und Offizier nicht in Frage gestellt wird.

„Richard Lot: Ich geb's zu, eine Scheidung wäre unbequem. Ich eigne mich nicht zum möblierten Herren. Ich komme ins Grübeln, wenn mir der oberste Hemdknopf fehlt. Ich krieg Zustände, wenn meine Socken Luftlöcher haben.“²³

Doch die Einheit von Leben und Arbeit, die jener Aufbruch in die sozialistische Moderne mit sich führt, bringt auch mit sich, dass Katrin Lot nicht mehr strikt zwischen Ehekonflikt und erfolgreicher Berufstätigkeit unterscheidet, sondern dass diese jeweils positiv oder negativ

²² HE, DU!, Rolf Römer, 1970.

²³ LOTS WEIB, Egon Günther, 1965.

aufeinander einwirken. Nicht zuletzt aus diesem Grund wünscht sich Katrin die Scheidung von ihrem Mann.

„Katrin: Ich möchte Trainerin werden. Hauptberuflich. Scheißwort. Aber ich schaff's nicht, wenn ich nicht frei bin. Ich meine innerlich frei und sicher. Mich nicht mit privaten Dingen abquälen muss.“²⁴

Die individuelle Freiheit in der Ehe und im Beruf, sie bedingen einander, sie wirken wechselseitig aufeinander ein. Das ist die Grundaussage, die Katrin Lot in jenen Sätzen trifft. Die ästhetisierte Lebensumwelt der Protagonistin, ihre helle lichtdurchflutete Wohnung, die frei kombinierbaren Einrichtungsgegenstände, sie geben jene Freiheit und Flexibilität vor, die der Offizier Richard Lot in seiner strengen Uniform und mit seinem konventionellen Verständnis der Ehe nicht teilen kann. Es ist auch nicht zufällig, dass jener Satz Katrin Lots in einer szenischen Anordnung fällt, in der Katrin zugleich ihre Wohnung umräumt. Ihrer Bitte, mit anzufassen, kommt Richard in jener Szene zwar bezüglich der Möbel nach, aber er ist nicht bereit, Katrins Scheidungswunsch nachzugeben. Katrin Lot greift deswegen zu einer unkonventionellen Lösung, sie stiehlt eine Rock – mit der Folge, dass nun Richard Lot aufgrund „moralischer Labilität“ die Scheidung einreicht. Die beruflichen Konsequenzen für Katrin Lot habe ich ausführlich in Kapitel 3 dargestellt. Von ihrem Arbeitskollektiv wird sie vom Dienst suspendiert und muss zur Strafe auf einer der „Baustellen des Sozialismus“ arbeiten. Ihr Traum von einer Trainerinnenkarriere scheint vorerst ausgeträumt, ebenso wie der Traum von einem Aufbruch in die sozialistische Moderne für das Individuum durch die Interventionen der Partei und Staates, verkörpert durch die Person des Direktors und Teile des Kollektivs, harsch reglementiert wurde. Doch dass Egon Günther seismografisch jenen Aufbruch in die sozialistische Moderne anhand des Beziehungskonfliktes zwischen Katrin und Richard Lot eingefangen hat, bleibt unbestritten, wie auch der damalige Chefdramaturg der DEFA, Klaus Wischnewski, meint:

„Ich glaube, dass *Lots Weib* zumindest zur wachsamten Vormeinungsbildung und zur Kräftegruppierung beigetragen hat. Das war noch 1964. Es gab Fragen bei der Abnahme, auch zu *Die besten Jahre*, weil es doch nicht so war, wie es eigentlich in der Partei und im Sozialismus zuing. [...] Aber all diese Einwände artikulierten sich damals als Frage, und diese Leute waren in dieser kurzen Minute der DEFA-Geschichte in der Minderheit. Aber sie schossen dann nach dem 11. Plenum heftig mit.“²⁵

Das neue Selbstbewusstsein der Nachkriegsgeneration, der ersten tatsächlichen DDR-Generation, fängt Jürgen Böttchers einziger Spielfilm JAHRGANG 45 bereits im Titel ein. Er erzählt ebenfalls wie Günthers Film LOTS WEIB von einem Ehekonflikt. Der Automechaniker Al und die Krankenschwester Li sind seit zwei Jahren verheiratet. Lustlosigkeit und Langeweile habe sich in ihren Ehealltag geschlichen, aus dem Al mit seinem Scheidungswunsch versucht auszubrechen. In seiner Grundkonstellation ähnelt JAHRGANG

²⁴ LOTS WEIB, Egon Günther, 1965.

²⁵ POSS; WARNECKE (2006), S. 195.

45 offensichtlich dem Film LOTS WEIB, beide entwerfen Figuren, die einer schöpferischen Arbeit nachgehen, ihre so gewonnene Freiheit und Sicherheit suchen sie übereinstimmend in eine private Freiheit umzusetzen. Doch Böttcher schlägt gegenüber den in diesem Kapitel vorgestellten Filmen einen gänzlich anderen Ton an. Über die beschriebene Grundkonstellation hinaus gibt es nichts, was sich gleicht.

Auffallend ist als Erstes, dass Böttcher sich mit JAHRGANG 45 der allumfassenden Ästhetisierung, wie sie sich in den attraktiv gekleideten Protagonistinnen, aber auch in dem in Szene gesetzten Interieur und der Architektur bisher entfaltet hat, vollständig entzieht. Wenngleich die Handlung von JAHRGANG 45, wie die der Filme LOTS WEIB, HE, DU! und in Teilen LIEBESERKLÄRUNG AN G.T. in Berlin spielen und die letztgenannten Filme besonders das neue Stadtzentrum Berlins als emblematisches Zeichen des Aufbruchs wählen, geht Böttcher mit seinem Film in die Hinterhöfe des Prenzlauer Berges, auf den Mont Klamott – den Berg, der aus dem Schutt des Weltkrieges entstand –, auf den Gendarmenmarkt, der noch deutliche Kriegsschäden zeigt, und in eine winzige Einraumwohnung, die Al und Li bewohnen. Im Gegensatz zu den bisher besprochenen Filmen beharrt JAHRGANG 45 mit diesen filmischen Räumen auf einer historischen Vergangenheit, deren Überwindung die anderen Filme zumindest visuell behaupten. Erst vor diesen noch vom Krieg gezeichneten filmischen Räumen kann sich die Generation 45 entfalten. Das Jahr 1945 markiert hier Ende und Anfang zugleich.

Böttcher wählt nicht nur andere filmische Räume, sondern bewegt sich auch anders in diesen. Er bedient sich, kongenial durch den Kameramann Roland Gräf umgesetzt,²⁶ konsequent des Dokumentarischen, wenn er seinen Protagonisten Al beim Umherstreifen durch die Straßen Berlins begleitet. Wie ihre Vorbilder, die italienischen Neorealisten,²⁷ begeben sich Böttcher und Gräf damit auf die Suche nach einer neuen filmischen Form, dem dokumentarischen Realismus, der trotz des Verbotes von JAHRGANG 45 stilbildend für viele folgende DEFA-Filme werden sollte.

Darüber hinaus ist der andere, ungewöhnliche Rhythmus des Erzählens auffällig, den Böttcher in JAHRGANG 45 wählt und mit dem er zugleich die dramaturgische Konvention, welche die bisher besprochenen Filme bedienten, aufkündigt. Der Alltag, hier vor allem die Freizeit von Al, wird mit Beiläufigkeit und Geruhsamkeit inszeniert. Kein zentrales Ereignis bestimmt die Handlung des Films und verspricht eine dramaturgische Auflösung des Ehekonflikts, der auch nicht dramatisch, sondern eher leise in Szene gesetzt wird. Gleichzeitig ist, wenngleich fast unterirdisch, die Sehnsucht nach Aufbruch spürbar, vor allem durch den Protagonisten Al, der von Rolf Römer gespielt wird.

²⁶ Gräfs dokumentarische Kameraarbeit wurde aufgrund von neuem lichtempfindlichem Material, leichteren Kameras und besseren Lampen möglich. Vgl.: POSS; WARNECKE (2006), S. 216.

²⁷ Roland Gräf erinnert sich an eine Bemerkung von Werner Bergmann, damals einer der einflussreichsten Kameramänner bei der DEFA, der u.a. mit Konrad Wolf arbeitete und der Gräf nach einer internen Vorführung des Films im Studio nur anerkennend zukunnte: „Ostzonen-Italiener“. Vgl.: POSS; WARNECKE (2006), S. 215, 218.



„Rolf Römer hat in seinem Spiel eine verblüffende Verbindung von Understatement und großartiger, ja schamloser Übertreibung, in der eben das Unausdrückbare der Zukunft klar hervortritt. Und der Regisseur Jürgen Böttcher führt ihn in Situationen und Räume, die auf eleganteste Art gegen das Eingeschlossensein, den Frust, die Verbitterung protestieren, die der Gestalt die Sehnsucht nach etwas anderem, Freiheitlicherem, zubilligen.“²⁸

Die kräftigen Anleihen aus der westlichen Jugendkultur, von denen Wolfgang Engler als einem der spezifischen Merkmale des Aufbruchs in die sozialistische Moderne schrieb,²⁹ sind auch an der Figur Als ablesbar. Seine herausgestellte Lässigkeit paart sich mit Schweigsamkeit, fast Sprachlosigkeit. Die Körpersprache Als ist dafür umso beredter, seine Hände sind kleinen Vögeln gleich, die voller Unruhe flattern, sein Gang ist ein raumgreifendes Schlendern, ein Umherstreifen, das von Selbstbewusstsein spricht. Wenn Al und seine Kumpel mit angewinkelten Knien an einer Brandmauer lehnen, den Zeigefinger cool in die Gürtelschlaufe der Levis-Jeans gehakt, die Lederjacke um die schwächtigen Körper, steigen Erinnerungen an jugendliche Filmrebellens wie Marlon Brando oder James Dean auf, mit denen die jungen Männer die Liebe zu schnellen Motorrädern und die Sehnsucht nach Ausbruch teilen.

Zwei signifikante Szenen, die in einem inneren Zusammenhang stehen, wenn sie auch nicht direkt aufeinander folgen, geben aufschlussreich Auskunft über jene Sehnsucht nach – wie Rolf Richter dies im oben wiedergegebenen Zitat formuliert hat – etwas „Freiheitlicherem“. Die erste Szene zeigt Li bei einem Besuch im Zoo, bei dem die Kamera lang bei der Beobachtung eines Raubtieres im Käfig verweilt, das ziellos und nervös hinter den Gitterstäben umherstreift. Al schweift in vergleichbarer Art wie das eingesperrte Raubtier ziellos durch den Tag, getrieben von der Suche nach etwas Außergewöhnlichem. In dieser Ruhelosigkeit stellt er auch seine Ehe in Frage. Jedoch weist seine Unruhe weit über den Ehekonflikt hinaus, wenn man gedanklich die Szene im Zoo mit einer weiteren verbindet, die Al gemeinsam mit Freunden auf den Stufen des Konzerthauses am Gendarmenmarkt zeigt. Das Gespräch zwischen Al und seinen Freunden wird durch die Ankunft eines Reisebusses mit Touristen aus dem Westen unterbrochen, die beginnen, die drei zu beobachten und zu

²⁸ RICHTER, ROLF: Jahrgang 45. Scharfsinnige Wachträume, IN: Film Spiegel 1/1991.

²⁹ Vgl.: Engler (2000), S. 60.

fotografieren, als seien auch sie Raubtiere in einem Zoo. Diese Szenen erzählen in ihrem gesamten filmischen Zusammenhang exemplarisch von Figuren, die zwar selbstbewusst in der schöpferischen Arbeit eine Freiheit gefunden haben, diese neu gewonnene Freiheit jedoch keine gesellschaftliche Entsprechung findet. Das Individuum stößt in Böttchers JAHRGANG 45 auf äußere Grenzen, es bleibt, wie das Tier im Zoo, in einem Land eingemauert, das zwar in dieser Zeit ökonomische Flexibilisierungen im Rahmen des NÖS einleitete,³⁰ jedoch ohne dass diese Flexibilisierungen zu einem Freiheitsgewinn für das Individuum führten.



„Die Moderne von oben war auf eine paradoxe Art beschränkt und bekämpfte genau die Ansichten und Gewohnheiten, die sie mit hervorgebracht hatte. Sie wollten moderne Verhältnisse, ohne moderne Menschen – moderne Fabriken, verbesserte Technologien, höhere Arbeitsproduktivität sowie Erleichterungen des Alltagslebens, die das alles ermöglichten. Gegen diese Inkonsequenz protestierte die Moderne von unten und bestand auf die vollständige Wahrheit, auf die Einheit von Prozess und Resultat.“³¹

Jürgen Böttchers Film ist ein beredtes Beispiel für die Konflikte, die sich mit der Modernisierung in der DDR verbanden, und thematisiert weitergehend als andere zeitgenössische Filme den Riss, der sich zwischen individuellen und kollektiven Interessen abzeichnete. Nicht zuletzt aus diesem Grund wurde der Film 1966, noch vor seiner Fertigstellung, wegen „Heroisierung des Abseitigen“ verboten. Er gehört damit auch zu den sogenannten „Kaninchenfilmen“ der DEFA, die in Folge des 11. Plenums des ZK der SED von der Leinwand verschwand. JAHRGANG 45 blieb Jürgen Böttchers einziger Spielfilm. Böttcher kehrte nach dem Verbot zum Dokumentarfilmstudio der DEFA zurück, in dem er zuvor bereits zwei Filme produziert hatte, von denen der Erstere im Übrigen auch verboten wurde. Er drehte im Laufe der nächsten Jahrzehnte stilbildende Dokumentarfilme der DEFA. Die Stellungnahme des Kulturfunktionärs Dr. Jahrow aus der Abteilung Filmproduktion soll am Ende dieses Kapitels stehen, an ihr ist exemplarisch der Abbruch des Aufbruchs in die sozialistische Moderne ablesbar.

„So wie die Menschen in der Umwelt Als und Lis indifferent, nichts sagend, verworren und auf keinen Fall als Vertreter unserer gesellschaftlichen Ordnung gezeichnet wurden, ist auch das gesellschaftliche Milieu weit ab von den charakteristischen Merkmalen unserer sozialistischen Wirklichkeit. Trist, unfreundlich, schmutzig und ungepflegt wirken

³⁰ STEINER (2007), S. 139 ff.

³¹ ENGLER (2000), S. 61.

die verschiedenen Gebäude, Straßenzüge, Wohnungseinrichtungen usw. Ein Hinterhof, eine Kellerwohnung, Brandmauern, ein öder, von Unkraut bewachsener Schuttberg, eine einsame Strasse usw. beherrschen das Bild. [...] Al [...] ist bewusst als ein indifferenter, gedankenloser und unreifer junger Mann gezeichnet, der seine Arbeit macht, dann aber ohne Phantasie und Initiative seine Freizeit verbringt, [...] der Typ eines Jugendlichen, der in unserer Republik mehr als verschwunden ist. Al wirkt in seinem Habitus nahezu asozial. [...] Personen und Umwelt sind vielmehr so gestaltet, dass sie eher der kapitalistischen als der sozialistischen Lebenssphäre zugerechnet werden können. Da der Film jedoch eindeutig vorgibt, einen Ausschnitt aus unseren gesellschaftlichen Verhältnissen zu reflektieren, wird er zutiefst unwahr.“³²

³² Zitiert nach: RICHTER (1994), S. 208.

6. Die entfremdete Arbeit

6.1. „MACHT DOCH EUREN DRECK ALLEENE HIER!“¹

Die Inszenierung entfremdeter Arbeit in den Spielfilmen der DEFA

Bianca Schemel

Im November des Jahres 1981 wurde im Neuen Deutschland, dem Zentralorgan der SED, die Leserzuschrift eines Herrn Hubert Vater veröffentlicht, in dem dieser die Inhalte und Inszenierungsweisen der aktuellen DEFA-Gegenwartsfilme kritisierte. Er vermisste

„Kunstwerke, die das – ich nenne es so – Titanische der Leistung bewusst machen, die in der Errichtung, im Werden und Wachsen unseres stabilen und blühenden Arbeiter- und Bauernstaates besteht.“²

Und ganz richtig, schon nach einem Blick in die Gesichter der Protagonistinnen der zeitgenössischen DEFA-Gegenwartsfilme muss man dem Verfasser Recht geben. Man schaut in müde, zerkümmerte, gezeichnete, verbitterte, enttäuschte, verheulte und verzweifelte Antlitze.



Die Lichtkoronen der Heiligenfiguren haben sich nach 15 Jahren als dunkle Schatten unter die Augen gelegt, welche die Rede vom blühenden Staat als Hohn erscheinen lassen. Die Gesichter der Frauenfiguren zeigen nur allzu deutlich den Wandel in der Inszenierung von Arbeit und Geschlecht an, mit dem auch eine Absage an die bisher beschriebenen Motive einhergeht. Die Jeanne d'Arcs des sozialistischen Produktionsalltags, die als Katalysatoren zur Läuterung des sozialistischen Helden konstruiert wurden, haben ausgedient. Vehement verweigern sich die Inszenierungen der Protagonistinnen den Idealisierungen zur strahlenden berufstätigen Mutter und zugleich attraktiven, gebildeten Sexualpartnerin. Die Visualisierung gesundheitsgefährdender, dreckiger, lauter Akkordarbeit am Band oder ungelernter einfacher Tätigkeiten kündigen das Versprechen auf eine schöpferische und ästhetisch befriedigende Arbeit auf. Das utopische Verständnis von Arbeit, das viele Theatertexte und Spielfilme wiederholt inszenierten und in dem die Arbeit als Mittel der

¹ DAS FAHRRAD, 1982, RE: Evelyn Schmidt, SZ: Ernst Wenig, DR: Erika Richter, KA: Roland Dressel, MU: Peter Rabenalt, SB: Marlene Willmann, KO: Ursula Strumpf, SC: Sabine Schmager, PL: Günter Schwaak, GR Babelsberg, 90 min, fa, brw, DA: Heidemarie Schneider (Susanne), Roman Kaminski (Thomas) u.a.

² Zit. nach: SCHIEBER, ELKE: Anfang vom Ende oder Kontinuität des Argwohns. 1980-1989. IN: SCHENK (1994), S. 266. Anlass des Briefes war das I. Spielfilmfestival der DDR. Als Verfasser dieses Briefes wurde Erich Honecker persönlich vermutet. Nach der Veröffentlichung wandelt sich das Produktionsklima innerhalb der DEFA zum wiederholten Mal; die Zensur durch die kulturpolitisch Verantwortlichen sowie die Selbstzensur nahmen zu.

Menschwerdung gefasst wurde, wird in diesen Spielfilmen endgültig verabschiedet. Die Bilder und Motive von der Emanzipation durch Arbeit sowie von der Befreiung aus strukturellen gesellschaftlichen, ökonomischen und privaten Abhängigkeits- und Herrschaftsverhältnissen wird abgelöst von der Inszenierung entfremdeter Arbeit und entfremdeten Leben.³

Um diesen Wandel zu beschreiben und zu analysieren, muss der Begriff der „Entfremdung“ respektive der „entfremdeten Arbeit“ näher bestimmt werden. Den Gedanken von Karl Marx aus den Philosophisch-Ökonomischen Manuskripten folgend, beschrieben Philosophen wie z.B. Rudolf Bahro, Wolfgang Heise und Georg Klaus die spezifische Ausgestaltung der Entfremdung für die DDR.⁴ Die Beschäftigung mit dem Phänomen der Entfremdung in den sozialistischen Ländern avancierte mit der Kafka-Konferenz 1963 in Prag zu einem wichtigen Moment der Kritik an den gesellschaftlichen Verhältnissen.⁵ Im Zuge dessen gewann die Auseinandersetzung, ob und in welcher Art Entfremdung im Sozialismus (fort-)besteht, deutlich an Schärfe. Die sich durchsetzende dogmatische Fraktion in der DDR, darunter VertreterInnen wie Alfred Kurella⁶, verwiesen in einer extrem verkürzten Interpretation von Marx darauf, dass die Abschaffung des Privateigentums auch die Entfremdung zum Verschwinden gebracht habe. 1969 umriss Walter Ulbricht die bis zum Ende der DDR bestehende offizielle Position in dieser Auseinandersetzung:

„Die Wirklichkeit des Lebens in der sozialistischen Gesellschaft bestätigt die Haltlosigkeit der bürgerlichen Behauptung von der Entfremdung im Sozialismus, die sich leider auch in den Auffassungen einiger sozialistischer Theoretiker widerspiegelt. Marx analysierte gerade im ‚Kapital‘ den historischen, vergänglichen Charakter der Entfremdung, deren soziale Basis mit der Abschaffung des Privateigentums an Produktionsmitteln vergeht.“⁷

³ Dieses Kapitel fokussiert auf die Inszenierung entfremdeter Arbeitsverhältnisse. Eine Kritik an den Macht- und Herrschaftsverhältnissen erfolgte in den Filmen der DEFA bereits früher, insbesondere die Filme aus den Produktionsjahren 1964-66 wandten sich diesem Thema zu, so z.B. DER FRÜHLING BRAUCHT SEINE ZEIT (Günter Stahnke, 1965), SPUR DER STEINE (Frank Beyer, 1966), KARLA (Herrmann Zschoche, 1966), WENN DU GROß BIST, ADAM (Egon Günther, 1966). Alle genannten Filme wurden jedoch auf dem 11. Plenum des ZK der SED 1965 bzw. im folgenden Jahr verboten.

⁴ BAHRO, RUDOLF: Die Alternative. Zur Kritik des real existierenden Sozialismus. Köln 1990; HEISE, WOLFGANG: Über die Entfremdung und ihre Überwindung. In: Deutsche Zeitschrift für Philosophie 6/1965; KLAUS, GEORG: Kybernetik in philosophischer Sicht. Berlin 1963.

⁵ Die Kafka-Konferenz fand anlässlich des 80. Geburtstages von Franz Kafka auf Einladung der Akademie der Künste, des Schriftstellerverbandes der CSSR sowie der Fachbereiche Philosophie und Literaturwissenschaft der Universität Prag statt. Auf ihr wurde die Aktualität Kafkas diskutiert und damit vor allem das Thema der Entfremdung des Menschen und einer alles umfassenden Bürokratie. Über die Beschäftigung mit Kafka wurde der Versuch unternommen, stalinistische Strukturen zu kritisieren und aufzubrechen. Die DDR-Delegation, bestehend aus Werner Mittenzwei, Klaus Hermsdorf und Helmut Richter, bestritt die Aktualität der kafkaschen Texte und wurde dafür im Anschluss von Alfred Kurella sehr gelobt. Vgl.: JÄGER, MANFRED: Kultur und Politik in der DDR. 1945–1990. Köln 1995, S. 112-114.

⁶ Alfred Kurellas Dissertation „Das Eigene und das Fremde“ von 1967 beschäftigt sich mit dem Problemkreis der Entfremdung und bietet eine triviale, weit hinter Hegel zurückfallende Interpretation der Entfremdung, die er als Entäußerung durch Arbeit fasst. Vgl.: KURELLA, ALFRED: Das Eigene und das Fremde. Beiträge zum sozialistischen Humanismus. Berlin 1981. Kurella ist an dieser Stelle namentlich hervorgehoben, nicht nur aufgrund seiner Dissertation, sondern auch wegen seiner verschiedenen wichtigen Funktionen als Kulturpolitiker (Vorstand Schriftstellerverband, Vorstand Akademie der Künste, ZK-Mitglied 1958-1975).

⁷ Zit. nach TREBEß, ACHIM: Entfremdungsbegriff und Ästhetik in der DDR – am Beispiel Wolfgang Heises. Habilitationsschrift. Band 1. S. 262

Die Auseinandersetzung um den Begriff der Entfremdung, seine Tabuisierung auf der einen Seite und seine Verwendung als Kritik- und Analysebegriff durch kritische marxistische Intellektuelle auf der anderen Seite, verweist auf die neuralgischen Punkte innerhalb dieser Debatte. Mit dem Begriff der Entfremdung konnten, wie Achim Trebeß herausstellt, der grundlegende Zusammenhang zwischen sozialistischen und kapitalistischen Verhältnissen und zugleich die spezifischen Formen entfremdeter Herrschaft durch das politische System des Sozialismus beschrieben werden.⁸ Im Folgenden soll Rudolf Bahros Analyse zur Entfremdung ausführlicher dargestellt werden, um zugleich Begrifflichkeiten für die Interpretation der künstlerischen Inszenierungen von Arbeit zu gewinnen. In der Einleitung seines Buches „Die Alternative. Zur Kritik des real existierenden Sozialismus“ schreibt Bahro: „Die Entfremdung, die Subalternität der arbeitenden Massen dauert auf neuer Stufe an“,⁹ und wischt damit das Dogma vom Tisch, dass Entfremdung im Sozialismus nicht mehr existiere oder ein Überbleibsel des Kapitalismus sei. Eine neue Stufe der Entfremdung sieht Bahro darin, dass die Abschaffung des Privateigentums nicht automatisch Volkseigentum hervorgebracht hat, sondern dass das Eigentum an den Staat übergegangen ist, dem der Produktionsapparat sowie das Mehrprodukt gehört und der Reproduktion, Verteilung und Konsumtion kontrolliert und reglementiert. Mit dieser staatlichen Monopolisierung entstehen bürokratische Verhältnisse, wie sie bereits Kafka meisterhaft und beklemmend für eine andere Epoche inszeniert hat. Bahro definiert das System der Ostblockländer als eigenständige, andere Ordnung, die sich von den marxischen Entwürfen unterscheidet und die deshalb auch aus ihren eigenen Gesetzmäßigkeiten erklärt werden müsse. Für diese Ordnung verwendet er die Bezeichnung „real existierender Sozialismus“ oder „Protozialismus“. Der real existierende Sozialismus hat nach Bahro folgende Merkmale: Über den Lohn hinaus werden in ihm die sozialen Ungleichheiten kultiviert; Lohnarbeit, Warenproduktion und Geldwirtschaft dauern an; die alte Arbeitsteilung wird weiter rationalisiert; es existiert eine quasi kirchliche Familien- und Sexualpolitik; die hauptamtlichen Funktionäre, die Armee und Polizei sind hierarchisch organisiert; es bestehen Institutionen zur Einordnung und Bevormundung der Bevölkerung; der Staatsapparat verdoppelt sich in einen Staats- und Parteiapparat und es erfolgt die Isolierung in Staatsgrenzen.¹⁰ Dass Bahro die aufgezählten Merkmale unter den Begriff der Entfremdung subsumiert, macht folgendes Zitat deutlich:

„Wie unberechtigt ist denn der Verdacht, dieses unser System verspräche ihnen keinen wirklichen Fortschritt zur Freiheit, sondern nur andere Abhängigkeiten als die vom

⁸ Vgl.: TREBEß, Bd. 1, S. 190; Dass die Beschäftigung mit den spezifischen Formen der Entfremdung im Sozialismus besonders in der DDR ein Tabu war, zeigt sich anhand der staatlichen Reglementierung, an den Maßregelungen und Verfolgungen von Intellektuellen wie Bahro und Heise. So wurde Wolfgang Heise nach dem Erscheinen seines oben genannten Aufsatzes gemäßregelt, er publizierte 10 Jahre lang nicht mehr und musste sich in psychiatrische Behandlung begeben. Vgl.: TREBEß, Bd. 1, S. 265. Heise begleitete jedoch als Lehrer die Entstehung von Bahros Buch „Die Alternative“, vgl. dazu: BAHRO (1990), S. 546. Das 1977 veröffentlichte Buch konnte nur in der BRD erscheinen und brachte Bahro die Verhaftung und Verurteilung zu acht Jahren Gefängnis ein; 1979 wurde er „freigekauft“ und reiste in die BRD aus.

⁹ BAHRO (1990), S. 8.

¹⁰ Vgl.: BAHRO (1990), S. 42f.

Kapital? [...] Verstaatlichung statt Vergesellschaftung, und das heißt: *Vergesellschaftung in total entfremdeter Form.*¹¹

Da auch im real existierenden Sozialismus die große Mehrheit aller Gesellschaftsmitglieder weiterhin ihre Zeit mit der Verrichtung von Lohnarbeit verbringt, existiert laut Bahro eine spezifische Form der Klassenteilung: Nur gewisse Schichten haben darin ein Recht auf schöpferische Arbeit, die meisten anderen sind zur Abstumpfung in der überwiegend tayloristisch organisierten Industriearbeit verdammt. Somit ist auch die Arbeit im Sozialismus durch den schon von Marx beschriebenen Zwangscharakter gekennzeichnet und es erscheint absurd, dass die tayloristische Produktionsweise der sozialistischen Wirtschaft zugrunde liegt, aber als nicht entfremdet gelten soll.¹²

Viele Elemente aus Bahros Analyse finden sich in einer spezifisch ästhetischen Verarbeitung in den Gegenwartsfilmen der DEFA wieder. Die Inszenierung von Entfremdung erreicht ihren Höhepunkt in den späten 70er und frühen 80er Jahren. In SABINE WULFF¹³ (1978), P.S.¹⁴ (1979), ALLE MEINE MÄDCHEN¹⁵ (1980), SOLO SUNNY¹⁶ (1980), BÜRGERSCHAFT FÜR EIN JAHR¹⁷ (1981) und DAS FAHRRAD¹⁸ (1982) verdichten sich bestimmte Figurenkonstruktionen, Erzählstrategien und visuelle Gestaltungen, die als wesentliche filmästhetische Merkmale in der Inszenierung von Entfremdung gelten können. Im Gegensatz zu den bisherigen Filmen, in denen in der Regel gut qualifizierte, berufstätige Frauen im Zentrum standen, wenden sich diese Filme nun Arbeiterinnenfiguren zu. Es könnte vermutet werden, dass der Vielzahl von positiven männlichen Helden der Arbeiterklasse nun weibliche Pendant hinzugefügt werden, jedoch ist dies nicht der Fall. Die filmische Erzählung konzentriert sich ganz im Gegenteil anhand der Arbeiterinnenfiguren auf die Inszenierung von sozialer Exklusion. Die Frauenfiguren arbeiten, häufig ungelernt, als

¹¹ BAHRO (1990), S. 44 (Hervorhebung im Original).

¹² BAHRO (1990), S. 155.

¹³ SABINE WULFF, 1978, RE: Erwin Stranka, SZ: Erwin Stranka, LV: Roman „Gesucht wird die freundliche Welt“ von Heinz Kuschel, DR: Anne Pfeuffer, KA: Peter Brand, MU: Karl-Ernst Sasse, SB: Marlene Willmann, KO: Werner Bergemann, SC: Evelyn Carow, PL: Erich Albrecht, AG Berlin, 92 min, fa, brw, DA: Karin Düwel, (Sabine Wulff), Manfred Ernst (Jimmy), Jürgen Heinrich (Atsche) u.a.

¹⁴ P.S., 1979, RE: Roland Gräf, SZ: Helga Schütz, DR: Christel Gräf, KA: Claus Neumann, MU: Günther Fischer, SB: Peter Wilde, KO: Barbara Braumann, SC: Monika Schindler, PL: Manfred Renger, AG Roter Kreis, 97 min, fa, brw, DA: Andrzej Pieczynski (Peter Seidel), Sigrid Röhl-Reintsch (Sabine Vollbrecht), Jutta Wachowiak (Margot), Dieter Franke (Heimleiter), Franziska Troegner (Marlies) u.a.

¹⁵ ALLE MEINE MÄDCHEN, 1980, RE: Iris Gusner, SZ: Gabriele Kotte, DR: Tamara Trampe, KA: Günter Haubold, MU: Baldur Böhme, Gruppe Orion, SB: Dieter Adam, KO: Inge Kistner, SC: Renate Bade, PL: Uwe Klimek, GR Berlin, 86 min, fa, brw, DA: Andrzej Pieczynski (Ralf Päsche), Lissy Tempelhof (Meisterin), Monica Bielenstein (Ella), Madeleine Lierck (Susi), Barbara Schnitzler (Anita), Viola Schweizer (Kerstin) u.a.

¹⁶ SOLO SUNNY, 1980, RE: Konrad Wolf, CO-RE: Wolfgang Kohlhaase, SZ: Wolfgang Kohlhaase, DR: Dieter Wolf, KA: Eberhard Geick, MU: Günther Fischer, SB: Alfred Hirschmeier, KO: Rita Bieler, SC: Evelyn Carow, PL: Herbert Ehler, 105 min, fa, brw, DA: Renate Krößner (Sunny), Alexander Lang (Ralph), Dieter Montag (Harry), Heide Kipp (Christine), Klaus Brasch (Norbert) u.a.

¹⁷ BÜRGERSCHAFT FÜR EIN JAHR, 1981, RE: Herrmann Zschoche, SZ: Gabriele Kotte, LV: Gleichnamiger Roman von Tine Schulze-Gerlach, DR: Tamara Trampe, KA: Günter Jaeuthe, MU: Günter Fischer, SB: Dieter Adam, KO: Anne Hoffmann, SC: Monika Schindler, PL: Dorothea Hildebrandt, GR Berlin, 93 min, fa, DA: Katrin Saß (Nina), Monika Lennartz (Ingrid Behrend), Jaeki Schwarz (Peter Müller), Heide Kipp (Frau Braun) u.a.

¹⁸ DAS FAHRRAD, 1982, RE: Evelyn Schmidt, SZ: Ernst Wenig, DR: Erika Richter, KA: Roland Dressel, MU: Peter Rabenalt, SB: Marlene Willmann, KO: Ursula Strumpf, SC: Sabine Schmager, PL: Günter Schwaak, GR Babelsberg, 90 min, fa, brw, DA: Heidemarie Schneider (Susanne), Roman Kaminski (Thomas) u.a.

Stanzerinnen, Näherinnen oder montieren am Fließband Glühlampen, ihre Arbeit erfolgt im Takt der Maschinen, ist Akkordarbeit, die nach Leistung bezahlt wird. Oder sie sind in Dienstleistungsberufen tätig als Wäscherinnen bei der U-Bahn oder Serviererinnen mit abgebrochenem Abitur. Selbst die auf den ersten Blick schöpferische Arbeit einer Schlagersängerin gerinnt im Film SOLO SUNNY zum drögen Einerlei, zu einer endlosen Wiederholung in billigen Klubhäusern in der Provinz. Plötzlich wird die Erwerbstätigkeit dreckig, schmutzig, laut, gesundheitsgefährdend. Sie diszipliniert den ganzen Menschen und stumpft ihn durch die Gleichförmigkeit der Tätigkeiten für den Rest des Tages, oftmals für den Rest des Lebens ab. Mit den Arbeiterinnenfiguren werden miserable Löhne ein Thema, die vor allem die weiblichen Berufstätigen in der DDR betrafen, da sie im unteren Lohnsegment überproportional vertreten waren.¹⁹ Das karge Gehalt, das nur für das Nötigste reicht, schließt diese Figuren vom Wohlstand aus, von dem die älteren Filme am Ende der 1960er Jahre und zu Beginn der 1970er Jahre so selbstverständlich und beiläufig erzählten, indem sie ihre Figuren mit Neubauwohnungen, Autos, modischer Kleidung oder teurem Spielzeug ausstatteten. Mit dem Sprung an den Rand der Gesellschaft wechselt auch die gesprochene Sprache der Protagonistinnen hin zum Dialekt, mit dem auf die niederen sozialen Bildungs-, und Lebensverhältnisse verwiesen wird. Diese Inszenierung von sozialer Exklusion löst die bisher häufig beschworene Identität von gesellschaftlichen und privaten Interessen in Vereinzelung und Einsamkeit auf. Die allein stehenden Frauen und allein erziehenden Mütter unterminieren darüber hinaus das offizielle Bild von der Vereinbarkeit von Berufstätigkeit, Mutterschaft und Partnerschaft. Liebesbeziehungen werden in diesen Filmen als Flucht aus dem Alltag von den Frauen herbeigesehnt, scheitern jedoch, denn ihre Partner sind in ihren Bestrebungen um einen sozialen und beruflichen Aufstieg verfangen, von dem die Frauen ausgeschlossen sind. Die Einsamkeit, das täglich sich wiederholende Einerlei in der Arbeit, der Mangel an Liebe, an schöpferischer Tätigkeit und gesellschaftlicher Teilhabe münden in den Filmen regelmäßig in Alkoholexzessen. Dies ist ein Novum in den Gegenwartsfilmen der DEFA, bisher wurde Alkoholismus vor allem in den Theaterstücken der 60er Jahre als Problem von Arbeitern thematisiert, die die rechte Arbeitsmoral vermissen ließen, wie beispielsweise im Kapitel „Die Heiligen und Huren der Produktion“ beschrieben. Ein weiteres Novum und einen Tabubruch bedeutet die wiederholte Inszenierung von Selbstmordversuchen, bis dato bedurfte es einer großen dramaturgischen Relevanz, um Filmfiguren in den sozialistischen Gegenwartsfilmen sterben zu lassen. Wohl aus diesem Grund werden auch nur Selbstmordversuche und keine gelingenden Selbsttötungen gezeigt. Auch das Arbeitskollektiv, das bis dahin in der Regel über einen positiven moralischen Einfluss verfügte, wird weniger oder gar nicht mehr als integrierende Kraft inszeniert. Oft verstärkt das ausgrenzende Verhalten der KollegInnen den prekären Stand der

¹⁹ So betrug 1988 der Frauenanteil in den Lohnstufen von 400-500 Mark pro Monat 63,1%, von 500-600 Mark 73,9%, von 600-700 Mark 77,7% und von 700-800 Mark 72,4%. Die Lohnstufe 1500-1700 Mark erlangten nur noch 17% Frauen, ab 1700 Mark und darüber sogar nur noch 15%. Vgl. NICKEL, HILDEGARD MARIA: „Mitgestalterinnen des Sozialismus“ – Frauenarbeit in der DDR, In: HELWIG, GISELA; NICKEL, HILDEGARD MARIA: Frauen in Deutschland. 1945-1992. Bonn 1993, S. 244.

Frauenfiguren sogar noch. Die visuelle Inszenierung unterstreicht diese Figurenkonstruktion und Erzählstruktur in den Gegenwartsfilme ab dem Ende der 1970er Jahre. Im Setdesign dominieren nun die Farben grau, schwarz und braun, die die Tristesse der Arbeit und des Alltags sinnlich erfassbar machen.

Die Gegenwartsfilme der DEFA aus dieser Zeit erzählen somit von AußenseiterInnen, die sich in das gesellschaftliche Regelwerk nur noch schwer oder gar nicht mehr integrieren lassen. Ausgehend vom grauen Rand der Gesellschaft als Ort der Konflikte, versuchen sie das Zentrum der Gesellschaft zu problematisieren. Als wunder Punkt der Gesellschaft wird in diesen Filmen die Entfremdung kenntlich gemacht. Anhand der filmischen Erzählungen von AußenseiterInnen und ihrer Erwerbsarbeit wird der Fortbestand von Lohnarbeit, Warenproduktion, Geldwirtschaft und damit auch von sozialen Ungleichheiten in der DDR thematisiert. Gerade die Frauenfiguren, die am Band tätig sind, zeugen nur allzu deutlich von der Fortführung der tayloristischen Arbeitsteilung, dem Mangel an schöpferischer Arbeit und der vorherrschenden Dominanz der KopfarbeiterInnen über die HandarbeiterInnen, – allesamt Merkmale einer Arbeitsgesellschaft, in der die Entfremdung andauert, wie Bahro und andere zeigten. Auch VertreterInnen jener Institutionen, die auf die Bevormundung und Einordnung der Individuen abzielen und damit deren gesellschaftliche Entfremdung befördern, werden in den Gegenwartsfilmen in Szene gesetzt. Es sind die FDJ-, und Partei- und GewerkschaftssekretärInnen, die VertreterInnen des Jugendamtes, die gesellschaftlichen BürgInnen oder sogar die Liebhaber der Frauen. Für die von Bahro konstatierte „Vergesellschaftung in total entfremdeter Form“ finden die DEFA-Gegenwartsfilme ab den späten 70er Jahren solchermassen ihren spezifischen Ausdruck.

Dass sich die Inszenierung von Entfremdung ausgerechnet zum Ende der 70er Jahre so deutlich intensiviert, lässt sich mit einem Blick auf den gesellschaftspolitischen und ökonomischen Kontext erklären. Erich Honeckers Versprechen zu Anfang seiner Regierungszeit, dass es keine Tabus in der Kunst mehr geben werde, wenn von den festen Positionen des Sozialismus ausgegangen wird, hatte sich bereits mit dem ZK-Plenum 1973, das Verdikte gegen Ulrich Plenzdorf und Volker Braun verfasste, als Lippenbekenntnis herausgestellt.²⁰ Spätestens jedoch mit der Ausbürgerung Wolf Biermanns im November 1976 verhärteten sich die Fronten zwischen Partei und kritischen KünstlerInnen. Dem vorausgegangen war eine Pluralisierung und Ausdifferenzierung der gewählten Formen und Stoffe in den verschiedenen Künsten, die sich nun vermehrt Experimenten mit Fabeln, Mythen, Märchen, historischen Stoffen, apokalyptischen Szenarien, Antiutopien sowie Dokumentarischem zuwandten.²¹ Die erfolgreichsten DEFA-Filme aus dieser Zeit waren die Indianerfilme, zugleich entstanden aber auch eine Reihe von Filmen über KünstlerInnen

²⁰ WISCHNEWSKI (1994), S. 244.

²¹ NEUBERT, EHRHART: Geschichte der Opposition in der DDR 1949-1989. Bonn 1997, S. 214 ff.

sowie Literaturadaptionen,²² die mittels historischer Themen eine Auseinandersetzung mit der gegenwärtigen Gesellschaft suchten.²³

Klaus Wischnewski zufolge war die Studiosituation in den 1970er Jahren gekennzeichnet von „wachsender Entfremdung, begleitet auch von zunehmender Isolierung der Filmemacher untereinander und latentem Misstrauen zwischen den Generationen“.²⁴ Im letzten Drittel des Jahres 1976 spitzten sich zum wiederholten Male in der Kulturpolitik der DDR die Konflikte zwischen Partei und KünstlerInnen zu. Den Anfang machte die Auseinandersetzung um die Veröffentlichung des Buches „Die wunderbaren Jahre“ von Reiner Kunze²⁵ in der BRD, in dem er in kurzen Prosatexten die Auswirkungen der politischen und ökonomischen Verhältnisse in der DDR und der Niederschlagung des Prager Frühlings verarbeitet. Nach Erscheinung des Buches setzte eine Vielzahl von Repressionsmaßnahmen gegen ihn ein, die im Ausschluss aus dem Schriftstellerverband am 29. Oktober gipfelten.²⁶ Unterdessen hatte am 13. September 1976 das Konzert Wolf Biermanns in Köln stattgefunden, das in der Folge zu seiner Ausbürgerung aus der DDR führte.

Viele Intellektuelle der DDR solidarisierten sich auf breiter Front mit Biermann und forderten die Rücknahme der Ausbürgerung in einer Unterschriftenaktion, die am 17. November 1976 von Stefan Hermlin initiiert wurde und der sich neben vielen SchriftstellerInnen auch verschiedene DEFA-KünstlerInnen anschlossen, so z.B. Angelica Domröse, Hilmar Thate, Manfred Krug, Armin Müller-Stahl, Frank Beyer u.v.m. Die staatliche Reaktion auf die Protestaktion der KünstlerInnen lässt sich beispielhaft in Manfred Krugs Tagebuch „Abgehauen“²⁷ oder auch in Angelica Domröses Memoiren „Ich fang mich selber ein“²⁸ nachlesen. Die Konsequenzen waren die üblichen, es folgte eine öffentliche Verdammungskampagne gegen Biermann und gegen die UnterzeichnerInnen der Protestnote. Diese Kampagne nahm durchaus absurde Züge an, da die Protestaktion in der DDR keine Öffentlichkeit hatte und dennoch in den Zeitungen beständig auf sie Bezug genommen wurde. Es folgten Parteiausschlüsse sowie -rügen, Berufs-, Auftritts- und Publikationsverbote, die in ihrer Konsequenz zu einem beispiellosen Massenexodus von KünstlerInnen aus der DDR führte. DEFA-„Stars“ wie Manfred Krug, Angelica Domröse, Armin Müller-Stahl verließen in den folgenden Jahren die DDR in Richtung BRD. Spätestens an diesem Punkt trat für viele der Dagebliebenen die Auseinandersetzung mit dem Utopieverlust in den Vordergrund, die u.a. in der Beschäftigung mit der Entfremdungsthematik in den erwähnten Gegenwartsfilmen ihren Ausdruck fand.

²² Z.B.: WAHLVERWANDTSCHAFTEN (Siegfried Kühn, 1974), TILL EULENSPIEGEL (Rainer Simon, 1975), LOTTE IN WEIMAR (Egon Günther, 1975), DIE LEIDEN DES JUNGEN WERTHER (Egon Günther, 1976), GOYA (Konrad Wolf, 1970), BEETHOVEN – TAGE AUS EINEM LEBEN (Horst Seemann, 1976), ELIXIERE DES TEUFELS (Ralf Kirsten, 1973), AUS DEM LEBEN EINES TAUGENICHTS (Celino Bleiweiß, 1973), ADDIO, PICCOLA MIA (Lothar Warneke, 1979). Vgl.: WISCHNEWSKI (1994), S. 227 ff.

²³ WISCHNEWSKI (1994), S. 232 ff.

²⁴ WISCHNEWSKI (1994), S. 214.

²⁵ KUNZE, REINER: Die wunderbaren Jahre. Frankfurt/Main 1976.

²⁶ JÄGER (1995), S. 163 ff.

²⁷ KRUG, MANFRED: Abgehauen. Ein Mitschnitt und ein Tagebuch. Berlin 2004.

²⁸ DOMRÖSE (2003), S. 226 ff.

Die Veröffentlichung von Bahros Buchs „Die Alternative“ im gleichen Jahr verschärfte die Auseinandersetzungen um Entfremdung in den Herrschafts- und Produktionsverhältnissen der DDR nochmals. Denn auch die wirtschaftliche Krise der DDR spitzte sich zunehmend zu, ließ die negativen Auswirkungen auf Mensch und Natur sichtbar werden und führte das Versprechen der marxistischen Utopie von einem nicht entfremdeten Leben und Arbeiten ad absurdum. Die ökonomische Krise in der DDR setzte sich aus verschiedenen Faktoren zusammen. Zum einen standen die Produktivität und die staatlichen Ausgaben für Sozialleistungen sowie der Import von Konsumgütern in keinem Verhältnis zueinander. Zum anderen stiegen aus verschiedenen Gründen die Rohstoffpreise in den 1970er Jahren massiv an, was für die DDR als ein rohstoffarmes Land ein großes finanzielles Problem wurde, welches sich aufgrund der nachlassenden internationalen Konkurrenzfähigkeit des Investitionsgütersektors in einer immensen Auslandsverschuldung niederschlug. Als die SU in dieser Situation die Rohöllieferungen einschränkte und die kapitalistischen Länder einen Kreditboykott verhängten, stand die DDR 1982 nahezu vor der Zahlungsunfähigkeit, die nur durch die Milliardenkredite aus der BRD verhindert wurde.²⁹

Vor diesem innenpolitischen und ökonomischen Hintergrund lässt sich die hohe Zahl von DEFA-Gegenwartsfilmen erklären, die sich mit Phänomenen der Entfremdung auseinandersetzen.

6.1.1. „MENSCH, WAT WILL ICK DENN SCHON!“³⁰

Der erste Abgesang an die Arbeitsgesellschaft

Da tönte es 1974 in dem Film DIE LEGENDE VON PAUL UND PAULA³¹ plötzlich singend aus dem Hintergrund „du lebst ja nicht vom Moos allein“, ³² während eine vor Liebe glühende Angelica Domröse als Paula den steifen, konformistischen, wohlstandigen Außenministeriumsmitarbeiter Paul aus seiner Neubauwohnungswelt reißt. Der Abgesang auf die Arbeitsgesellschaft begann fröhlich, mit hippiesken Blumen auf dem Bett und einer alle bezaubernden Angelica Domröse. Dennoch wiesen die Eckpfeiler der filmischen Inszenierung – für niemanden zu übersehen – in Richtung Entfremdung. Anfangen muss man an dieser Stelle bei der für die DEFA ungewöhnlichen Frauenfigur Paula. Voll unbändiger Lust, mit zwei Kindern von zwei verschiedenen Männern, trifft sie, kurz bevor sie klein beigeben und mit dem „Reifenfritzen“ in den Ehehafen einlaufen will, auf die große Liebe. Paul heißt er, so will es wohl die Legendenform, und der muss seine Welt, die schwer erarbeitete Karriere und das kleine Wohlstandsglück hinter sich lassen, nur um zum Schluss

²⁹ Vgl.: STEINER, ANDRÉ: Von Plan zu Plan. Eine Wirtschaftsgeschichte der DDR. Berlin 2007, S. 187 ff.

³⁰ DIE LEGENDE VON PAUL UND PAULA, 1973, RE: Heiner Carow, SZ: Ulrich Plenzdorf, DR: Anne Pfeuffer, KA: Jürgen Brauer, MU: Peter Gotthard, SB: Harry Leupold, KO: Barbara Braumann, SC: Evelyn Carow, PL: Erich Albrecht, KAG Berlin, 106 min, fa, brw, DA: Angelica Domröse (Paula), Wilfried Glatzleder (Paul), Heidemarie Wenzel (die Schöne), Hans Hardt-Hardtloff (Schießbudenbesitzer), Fred Delamare (Reifensaft) u.a.

³¹ DIE LEGENDE VON PAUL UND PAULA, 1973, Heiner Carow.

³² Geh zu ihr, Puhdys, 1974, Komposition: Peter Gotthardt, Text: Ulrich Plenzdorf, Dieter Birr.

Paula bei der Geburt ihres gemeinsamen Kindes zu verlieren. Das bisherige filmische Gravitationszentrum, die qualifizierte Berufstätigkeit von weiblichen Figuren, verliert in dieser „sozialistischen Lovestory“ vollständig an Anziehungskraft. Paula ist Kassiererin an der Pfandflaschenannahmestelle der Kaufhalle, im Ausnahmefall hilft sie an der Kasse aus. Die Inszenierung einer unqualifizierten Arbeiterin sticht unter den zeitgenössischen Frauenfiguren der DEFA hervor, die als Ingenieurinnen die wissenschaftlich-technische Revolution meistern oder als Lehrerin und Professorin den neuen Menschen hervorbringen. Der Drehbuchautor Ulrich Plenzdorf und Regisseur Heiner Carow inszenieren Paulas Beruf als eine anspruchslose und zugleich anstrengende Tätigkeit. Neben der nüchternen Inszenierungsweise ist das Fehlen einer Perspektive der Protagonistin auf eine berufliche Entwicklung bemerkenswert. Paula will sich nicht für eine anspruchsvollere und schöpferische Tätigkeit qualifizieren, schon die Aushilfe an der Kasse ist ihr zuviel.

Hinter dieser Art der Figurenkonstruktion und Inszenierung verbarg sich eine Kritik an der bestehenden Arbeitsideologie, die vom Publikum und den Funktionären schnell verstanden wurde. Bei der Premiere des Films blieben die geladenen VertreterInnen von Staat und Partei zwanzig lange Minuten mit den Händen im Schoß still sitzen, während der andere Teil des Publikums frenetisch applaudierte und jubelte.³³ Horst Knietzsch drückte die offizielle Kritik am Film im NEUEN DEUTSCHLAND etwas verbrämt folgendermaßen aus: Paulas „geistige Schönheit im ästhetischen Sinn ist qualitativ unterentwickelt“.³⁴



Doch die „geistige Unterentwicklung“ ist eine bewusste Setzung von Autor Ulrich Plenzdorf und Regisseur Heiner Carow. Paulas Menschwerdung vollzieht sich nicht in der Arbeit, sondern durch die Liebe. Ganz wie bei der braunschen Marinka-Figur wird die Liebe zur Außeralltäglichkeit, zur Flucht aus entfremdeten Arbeits- und Lebensverhältnissen stilisiert. Das geschlechtliche Eins-Werden wird in diesem Film gegen das gesellschaftliche Fremd-Sein gestellt. Das ist nicht wenig Kritik an der Arbeitsgesellschaft der DDR, aber sie bleibt dichotomischen Geschlechterstereotypen in hohem Maße verhaftet.

In der Exposition des Films, in der Entfremdung besonders problematisiert wird, sieht man Paula bei der stressigen Flaschenannahme in der Kaufhalle sowie in einer langen Szene

³³ Heiner Carow im Interview. IN: Heiner Carow - Legenden und Träume. Regie: Fred Gehler und Ullrich Kasten. ORB 1995.

³⁴ KNIETZSCH, HORST: o.T., Neues Deutschland, 31.3.1973.

beim Kohlen Schleppen vor ihrer Haustür. Als sie am Abend erschöpft ins Bett sinkt, die romantischen Dialoge aus dem Kino im Erdgeschoss im Ohr, spricht sie zu sich selbst:

„Um neun ins Bett. Muss doch noch was anderes geben als schlafen und arbeiten und wieder schlafen und arbeiten. Und das mit 23 Lenzen. (Kinostimmen) Ach, Herr Gott, wenn die doch nicht so tun täten, als ginge es ohne das (hält sich Ohren zu). Komm doch auch ganz gut ohne aus. Dabei könnte ich den Reifenfritzen haben. Der steht doch Gewehr bei Fuß. Ein Wort und ich hab ihn. Mit Standesamt und Kirchenglocken. Und keiner schüttet mir mehr die Kohlen vor die Haustür. Meine Kinder hätten endlich einen Vater. Ist noch ganz flott soweit. Ansonsten habe ich meine Ruhe. Aus. Fertig. Aber ein bisschen lass ich ihn noch zappeln. Und dann, bimbam, bimbam, (weint fast) Kirchenglocken. Aber vorher, vorher, da mach ich noch ein Fass auf und kein kleines, kein kleines.“³⁵

In dieser Szene zeigt sich ein wichtiges Element in der Inszenierung von Entfremdung, das auch in den anderen Filmen zentral wird: die Thematisierung des täglichen Einerleis, des Alltagstrotts, des Gefangen-Seins zwischen Erwerbsarbeit, Kindererziehung, Hausarbeit und der damit verbunden geistigen Enge eines fremd getakteten Lebens.



Die Figur der Paula funktioniert nur mit ihrem Gegenüber Paul. Beide sind komplementär konstruiert. Die Kritik, die von ihrer Figur ausgeht, richtet sich vor allem gegen die Arbeits- und Lebensumstände Pauls. Paula lebt in einer heruntergekommenen Altbauwohnung, Paul auf der gegenüberliegenden Straßenseite im Neubau. Paula ist allein erziehend mit ihren zwei Kindern, Paul verheiratet, wenn auch nicht glücklich, mit einem Kind. Paula arbeitet als unqualifizierte Kassiererin, Paul hat studiert und ist als persönlicher Referent im Außenministerium angestellt. Paulas Lebensumstände sind ärmlich, die Pauls können als gut situiert bezeichnet werden. Während Paulas Arbeits- und Lebenssituation in einer nüchternen Ästhetik inszeniert wird, erscheint Pauls Alltag ins Karikaturhafte überzeichnet. Pauls Ehefrau Ines und ihre Familie aus dem Rummelgewerbe sind zu „Schießbudenfiguren“ verfremdet: Sie agieren affektiert, gekünstelt, marktschreierisch. Auch die Kollegen, die Paul jeden Tag zur Arbeit abholen, gleichen mit ihren Anzügen und in ihrer Art, Skat auf der Rückbank des Autos zu spielen, dem Klischee des höheren Angestellten.³⁶ Über diese ästhetische Darstellungsweise, aber auch über die sozialen Positionierungen der Figuren

³⁵ DIE LEGENDE VON PAUL UND PAULA, Heiner Carow, 1973.

³⁶ Die Inszenierung seiner Kollegen kann auch als Anspielung auf die Staatssicherheit interpretiert werden.

werden die ungeachtet der offiziellen egalitären Rhetorik bestehenden sozialen Differenzen ins Bild gesetzt sowie die Fixierung auf Karriere und Wohlstand karikiert.³⁷

Einen weiteren radikalen Perspektivenwechsel nimmt dieser Film vor, indem er erstmalig den individuellen Glücksanspruch einer Figur deutlich über gesellschaftliche und kollektive Interessen stellt. Der folgende Dialog scheint einem Satz aus dem „Kommunistischen Manifest“ entlehnt, dem zufolge die freie Entwicklung eines jeden – zu ergänzen wäre: und einer jeden – die Voraussetzung zur freien Entwicklung aller ist.

„Paula: Du hast ja Recht, ich bin zu.

Paul: Ja, du bist zu. Was du willst, geht doch nicht.

Paula: Mensch, wat will ick denn schon!

Paul: Alles oder nichts willst du.

Paula: Na und! (schreit)

Paul: Hör mal, es gibt Verpflichtungen, denen muss man nachkommen. Keiner kann immer nur das tun, was er will. Vorläufig jedenfalls ist das so.

Paula: Aber einfach glücklich sein?

Paul: Aber nicht auf Kosten anderer.

Paula: Und wenn doch! (schreit)“³⁸

Paulas Tod am Ende des Films wird in diesem Konflikt zu einem interessanten, in seiner Bedeutung umstrittenen dramaturgischen Mittel.³⁹ Er scheint die Konsequenz zu sein, die aus der Differenz zwischen Ideal und Wirklichkeit folgen muss.⁴⁰ Paulas Tod ist damit weniger die Fortschreibung des romantischen Motivs vom Liebestod als vielmehr die Kapitulation der FilmemacherInnen vor der Unmöglichkeit, entfremdete Verhältnisse aufzuheben. Die Verschmelzung in der Liebe wird damit als kurzfristiger, nicht beständiger Fluchtpunkt aus entfremdeten Verhältnissen konzipiert.

6.1.2. „ICH KÜNDIGE!“⁴¹

Die Inszenierung entfremdeter Arbeit

Was leicht und unbeschwert mit dem Film DIE LEGENDE VON PAUL UND PAULA 1974 beginnt, spitzt sich zum Ende des Jahrzehnts in den Gegenwartsfilmen der DEFA vehement zu. In den Filmen SABINE WULFF, ALLE MEINE MÄDCHEN und besonders in DAS

³⁷ Angelica Domröse bestätigt diese Annahme in einem Interview: „Wie durch sie auch der Paul in Bewegung gerät, weg von der Wohlstandsmühle.“ Wochenpost, 14.7.72.

³⁸ DIE LEGENDE VON PAUL UND PAULA, Heiner Carow, 1973.

³⁹ So berichtet der bereits erwähnte ND-Artikel von einer Beratung des Präsidiums des Verbandes der Film- und Fernsehschaffenden, auf der angemerkt wurde, dass der Tod im Kunstwerk gewichtige Gründe brauche, was auf eine Kritik der dramaturgischen Figurenführung schließen lässt. Vgl.: KNIETZSCH, HORST: o.T., ND, 31.3.1973.

⁴⁰ Ich spiele damit auch auf den Dialog zwischen Paula und ihrem Gynäkologen an, der ihr aus gesundheitlichen Gründen von der Geburt eines dritten Kindes abrät. „Es gibt eben Dinge, die nicht gehen. Du kannst nicht alles haben. Wenn du was von Philosophie verstehen würdest, dann würde ich jetzt sagen, Ideal und Wirklichkeit gehen nie übereinander. Ein Rest bleibt immer.“ DIE LEGENDE VON PAUL UND PAULA, 1973, Heiner Carow.

⁴¹ DAS FAHRRAD, Evelyn Schmid, 1982.

FAHRRAD dringen die Zustände, Bedingungen und Auswirkungen der als entfremdet inszenierten Industriearbeit kraftvoll und zuweilen auch schonungslos ins Bild.⁴²

Ausgehend von einigen Intellektuellen gab es in der DDR eine interessante Diskussion um den Zusammenhang zwischen tayloristischer Industriearbeit und Entfremdung. An dieser Stelle möchte ich besonders auf die Positionen von Georg Klaus, dem Vater der Kybernetik in der DDR eingehen. Klaus führte als Kybernetiker und zugleich Professor für Dialektischen und Historischen Materialismus in seinem Buch „Kybernetik in philosophischer Sicht“ die Unterscheidung zwischen gesellschaftlicher und technischer Entfremdung ein. Während er die gesellschaftliche Entfremdung in Übereinstimmung mit der offiziellen Position als überwunden erklärte, bezeichnete er den Fortbestand von monotoner, abstumpfender Arbeit vor allem am Fließband als technische Entfremdung.⁴³ Seiner Meinung nach resultierte die technische Entfremdung aus dem Stand der Entwicklung der Produktivkräfte und könnte mit der kybernetischen Revolution überwunden werden. Nun beruht die von Klaus getroffene Unterscheidung auf einer offensichtlich problematischen Schlussfolgerung, denn zum einen kann die Existenz entfremdender Produktionsverhältnisse nicht losgelöst von gesellschaftlichen Zusammenhängen betrachtet werden, da sie einander bedingen, und zum anderen spricht aus dieser begrifflichen Unterscheidung ein deutlich ideologisches Moment. Aus diesem Grund halte ich Bahros Argumentation, die Marx paraphrasiert, für konsequenter. Er meint, dass die Art, wie produziert wird, zugleich die gesellschaftlichen Verhältnisse kennzeichnet⁴⁴ und dementsprechend entfremdete Arbeit auf entfremdete gesellschaftliche Verhältnisse verweist und umgekehrt.

Interessanterweise bewegen sich die meisten der DEFA-Gegenwartsfilme, die entfremdete Industriearbeit inszenieren, in einem ähnlichen Widerspruch wie der Kybernetiker Klaus. Sie inszenieren und kritisieren, um den Terminus von Klaus zu verwenden, technische Entfremdung, lösen diese Kritik jedoch in positiven Entwicklungsdramaturgien ihrer Protagonistinnen auf. Damit suggerieren die Filme, dass es trotz der „technischen Entfremdung“ keine gesellschaftliche gäbe. Beispiele hierfür sind die zwei Filme SABINE WULFF (1978) und ALLE MEINE MÄDCHEN (1980). In dem ersten Film arbeitet die ehemalige Jugendwerkhöflerin Sabine in einer Nähfabrik am Band und stellt in Akkordarbeit Schuhe her. Der zweite Film ist ein Gruppenporträt einer Frauenbrigade im Glühlampenwerk Narva. Die Arbeit der Protagonistinnen beider Filme wird als laut, dreckig sowie gesundheitsgefährdend inszeniert. Die tayloristische Produktionsorganisation setzt die Frauen immer nur einzelnen kleinteiligen Arbeitsschritten aus. Als der Filmemacher Ralf, der beauftragt wurde

⁴² Die ersten beiden der genannten Filme sowie BÜRGESCHAFT FÜR EIN JAHR wurden bereits im Kapitel 3 unter Rückgriff auf Michel Foucaults Ansatz der Disziplinargesellschaft betrachtet. Im Zentrum stand dabei die Analyse der Inszenierung von Erwerbsarbeit als Strafe und Disziplinierung sogenannter „Asozialer“.

⁴³ Vgl.: KLAUS (1963), S. 456 ff.

⁴⁴ „Wenn – wie Marx feststellt – die Arbeitsmittel ‚Anzeiger der gesellschaftlichen Verhältnisse‘ sind, ‚worin gearbeitet wird‘ (Nicht was gemacht wird, sondern wie, mit welchen Arbeitsmitteln gemacht wird, unterscheidet die ökonomischen Epochen‘, MEW 23/194), wie können wir dann auf unseren Taylorismus, auf unsere größtenteils im ‚Kapital‘ charakterisierte Maschinerie den Kommunismus gründen?“ BAHRO (1990), S. 155.

ein Porträt der Brigade anzufertigen,⁴⁵ zur ersten Recherche in ALLE MEINE MÄDCHEN die Brigade am Band besucht, ist er entsetzt von den lauten, heißen und monotonen Arbeitsbedingungen der Frauen und fragt: „Wie könnt ihr das nur aushalten?“⁴⁶ Auch Sabine Wulffs Arbeit in der Schuhfabrik bringt gesundheitliche Schädigungen mit sich. Beide Filme schildern an diesen Stellen und in anderen Szenen die desolaten Arbeitsbedingungen in der DDR-Industrie und thematisieren damit zugleich das Scheitern der Versprechen der kybernetischen bzw. wissenschaftlich-technischen Revolution in der DDR und das riesige Modernisierungsdefizit in der Industrie. In SABINE WULFF müssen z.B. die Frauen trotz einer kaputten Heizungsanlage weiter produzieren. Der Kälte begegnen sie mit regelmäßiger Gymnastik am Arbeitsplatz, die als kollektiver Spaß inszeniert wird. Sabines Beschwerde bei der Werkleiterin führt zwar zur Auswechslung der Heizungsanlage, jedoch müssen die Frauen dafür eine einmonatige Arbeitspause, Planrückstand und damit auch erhebliche Lohneinbußen in Kauf nehmen.



Auch in ALLE MEINE MÄDCHEN wird die Montage der Glühlampen durch eine veraltete Taktstraße erschwert. Als diese ausgetauscht und die Brigademitglieder auf andere Brigaden verteilt werden sollen, natürlich ohne deren Mitsprache, setzen die Frauen durch, dass sie an einer noch älteren Anlage gemeinsam weiter arbeiten können. Den Investitions- und Modernisierungsrückstand der DDR-Industrie inszenieren beide Filme somit als ein Problem, das vor allem auf Kosten der Beschäftigten geht. Trotz dieser Inszenierung „technisch entfremdeter“ Arbeitsbedingungen versuchen die Filme ihre Kritik an den Produktionsverhältnissen mittels der Rolle des Kollektivs abzumildern. In SABINE WULFF werden die Auseinandersetzungen um die Arbeitsbedingungen in den Hintergrund gedrängt, wenn vor allem Sabines Integration in und durch das Kollektiv verhandelt wird. In ALLE MEINE MÄDCHEN wird mit der Rolle und Funktion der Brigade suggeriert, dass die Arbeitsbedingungen durch den kollektiven Zusammenhalt und die Intervention von Partei- und Gewerkschaftsmitgliedern aushaltbar und veränderbar wären. So erzählt Anita, die Gewerkschaftsfunktionärin der Brigade, am Ende des Films in einem Interview von den Veränderungen im Produktionsablauf und schließt damit in einem positiven Sinne die Klammer zu den ersten Eindrücken des Filmemachers Ralf:

⁴⁵ Iris Gusner thematisiert anhand der Figur des Filmemachers zugleich die Bedingungen des Filme produzieren.

⁴⁶ ALLE MEINE MÄDCHEN, Iris Gusner, 1980.

„Langeweile, nö. Siehst ja selber, das ist eine schwere Arbeit. [...] Der Körper wird sehr einseitig beansprucht. [...] Wir haben da so eine Kommission gegründet, Parteileitung, FDJ und Gewerkschaft. Und da machen wir uns Gedanken, wie wir die Arbeitsbedingungen der Frauen verbessern können. Na, z.B. wechseln wir jetzt jede Stunde die Arbeitsplätze am Band. Da sind dann doch andere Bewegungen.“⁴⁷

Allein dem Film DAS FAHRRAD (1982) von Evelyn Schmidt gelingt der Ausbruch aus der ambivalenten Inszenierung von Kritik an und zugleich Leugnung von entfremdeten Arbeits- und Lebensbedingungen. Er erzählt eindringlich von dem frustrierenden Leben der allein erziehenden, ungelernten Arbeiterin Susanne, die zwischen verschiedenen Jobs, Beziehung, Alkoholexzessen und ihren Verpflichtungen als Mutter hin- und herstrauchelt. Nachdem Susanne ihre Arbeit an der Stanze kündigt, begeht sie aus Geldmangel einen Versicherungsbetrug und meldet ihr Fahrrad als gestohlen. Der Betrug fliegt auf, als sie bereits eine neue Beziehung mit Thomas, dem aufstrebenden Kader, eingegangen ist, dieser ihr eine neue Arbeit besorgt hat und sie mit ihrem Kind bei ihm eingezogen ist. An Thomas' karrieristischem Verhalten zerbricht in dieser Situation die Beziehung. Trotz dessen scheint Susanne am Ende des Films einen Neuanfang in ihrem Leben zu wagen.



Neben BÜRGSCHAFT FÜR EIN JAHR (1981) ist DAS FAHRRAD der konsequenteste Film hinsichtlich der Inszenierung von Entfremdung. Nicht nur Geschichte und Figurenführung, sondern besonders das Setdesign von Marlene Willmann und die Kamera von Roland Dressel stechen durch die monochrome und triste Gestaltung aus allen bisher besprochenen Filmen hervor. So ist der erste Teil des Films komplett in den Farben schwarz, grau, braun und oliv gehalten und die starken Lichtkontraste lassen das Dunkle, Erdrückende der Szenerie noch prägnanter wirken. Zu den Rändern hin gleiten die Bilder in Unschärfen, so als wären sie eine Entsprechung zur diffusen Wut und Depression der Hauptfigur. Eindrucksvoll ist besonders die Inszenierung der ersten Arbeitsstelle von Susanne, einer Fabrik, die an Bilder und Beschreibungen aus der Zeit der Industrialisierung erinnert. Susannes Arbeit an der Stanzmaschine ist monoton: Sie nimmt ein Blech, bewegt einen Hebel, legt das gestanzte Blech weg und nimmt ein neues. Völlig allein und vereinzelt ist Susanne dem ewigen Takt der Maschine und der unendlichen Wiederholung unterworfen. Das Arbeitskollektiv als harmonisierender dramaturgischer Faktor ist völlig verschwunden.

⁴⁷ ALLE MEINE MÄDCHEN, Iris Gusner, 1980.

Susanne beendet ihre Unterwerfung unter die Herrschaft der Maschine mit einer Selbstermächtigung. Nachdem sie heulend eine Weile Bleche gestanzt hat, stellt sie die Maschine ab und wiederholt damit individuell eine Geste der alten ArbeiterInnenbewegung. Die Räder stehen still, aber nur *ein* starker Arm will.⁴⁸ Mit folgendem Wortwechsel verlässt sie die Fabrik:

„Kollegin: Spinnst du wieder?

Susanne: Ich kündige!

Kollegin: Ist doch nicht dein Ernst?

Susanne (schreiend): Macht doch euren Dreck alleine hier!“⁴⁹



Die Stärke und Deutlichkeit dieser Szene sucht ihresgleichen in den anderen DEFA-Filmen. Nirgendwo schreit eine Figur in dieser Vehemenz ihren Abscheu über die Arbeitsbedingungen heraus, nirgendwo im Film der DDR öffnen sich die Werktoore ins gleißende Licht hinaus und entlassen damit ihre Figuren aus der dunklen, schmutzigen Hölle der Arbeit. Mit diesen Bildern und Worten erfolgt nicht nur ein Rückgriff auf den Diskurs zur entfremdeten Arbeit, sondern noch ältere Assoziationen werden damit geweckt. Der platonische und aristotelische Reflex klingt hier an, die wahre Freiheit scheint jenseits der Arbeit zu liegen.⁵⁰ Jedoch ist das nur ein Anklang, denn Schmidts dramaturgische Auflösung führt zu einer vorsichtigen Wende zum damals Guten: Susannes neue Arbeitsstelle bietet ihr mit der Zeit die Möglichkeit, ihre Lebensumstände zu verbessern, das Kollektiv bürgt für sie im Gerichtsverfahren wegen des Versicherungsbetruges und auch die visuelle Gestaltung der entsprechenden Szenen in warmen Rottönen lässt die Vermutung auf einen optimistischen Ausgang zu.

In ähnlich beeindruckender Wiese wenden sich auch andere Kinofilme der DEFA dem Thema entfremdete Arbeit zu, wobei ihre Figuren nicht in der Industrie, sondern vielmehr im Dienstleistungsbereich beschäftigt sind. Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang besonders Hermann Zschoches BÜRGERSCHAFT FÜR EIN JAHR. Die Protagonistin des

⁴⁸ Ich spiele damit auf einen Slogan der Arbeiter- und Gewerkschaftsbewegung an: Alle Räder stehen still, wenn dein starker Arm es will.

⁴⁹ DAS FAHRRAD, Evelyn Schmidt, 1982.

⁵⁰ Vgl: ENGLER, WOLFGANG: Bürger, ohne Arbeit. Für eine radikale Neugestaltung der Gesellschaft. Berlin 2005.

Films Nina Kern, der aufgrund ihres sogenannten „asozialen Lebenswandels“ das Sorgerecht für die Kinder entzogen wurde, muss ihre Resozialisierung u.a. anhand einer regelmäßig verrichteten Erwerbsarbeit nachweisen, um zumindest eines ihrer Kinder wiederzubekommen. Nina arbeitet als Wäscherin bei der Berliner U-Bahn. Deutlicher noch als in DIE LEGENDE VON PAUL UND PAULA, SABINE WULFF und ALLE MEINE MÄDCHEN wird in BÜRGSCHAFT FÜR EIN JAHR eine eintönige, schmutzige und schlecht bezahlte Arbeit als solche in Szene gesetzt, dominieren in der Darstellung bzw. Kommentierung der Arbeit, in den Dialogen und der Bildästhetik, Mühsal und Zwang. Die immer gleichen Kameraeinstellungen und das dominante Braun-Grün des filmischen Sets bebildern auf das Deutlichste die sich permanent wiederholenden Arbeitsabläufe beim Waschen der Bahnen. Auch der Dialog zwischen Nina mit ihrem Freund wiederholt auf der sprachlichen Ebene die Assoziation von Arbeit mit Monotonie und Dreck.

„Nina: Immer dieses Dreckgelb. Wenn mal wenigstens ein Blaue drunter wäre. Mein

Rock hat auch eine schöne Farbe. Paßt prima.

Freund: Denk an Honig, ist auch gelb.

Nina: Babykacke auch.“⁵¹

Die Bedeutungsüberhöhung von Arbeit als Mittel zur Menschwerdung durchbricht Zschoche mit BÜRGSCHAFT FÜR EIN JAHR auf spezifische Weise. Im Gegensatz zu den bereits vorgestellten Filmen entzieht sich das Ende des Films einer positiven dramaturgischen Auflösung und somit einer Perspektive auf ein möglicherweise nicht entfremdetes Leben. Damit unterscheidet sich BÜRGSCHAFT FÜR EIN JAHR von allen bisher in diesem Kapitel besprochenen Filmen der DEFA, denn die Protagonistin Nina Kern zerbricht an ihrer Resozialisierung. Am Ende des Films zeigt sie Zschoche zwar als ein integriertes Mitglied der Gesellschaft, jedoch geht dies aufgrund der erzwungenen An- und Einpassung mit dem Verlust ihrer Persönlichkeit und Lebensfreude einher.

Vergleichbar in seiner pessimistischen Perspektive auf die destruktiven, entfremdeten Lebens- und Arbeitsverhältnisse der DDR-Gesellschaft ist nur noch der Film DIE ARCHITEKTEN⁵² von 1990, in dem die Entfremdung für den Protagonisten Daniel in der kompletten Zerstörung seiner beruflichen Ideale und seines Selbst mündet – ein Ruin, dem auch seine Ehe mit der Physiotherapeutin Wanda zum Opfer fällt. Wanda verlässt am Ende des Films die DDR Richtung BRD, während Daniel vereinsamt und kotzend unter jener Tribüne liegt, auf der die Umsetzung seines ersten architektonischen Großprojekts gefeiert wurde.

Der Film beginnt mit einem Angebot für Daniel: er soll als Leiter eines Jugendkollektivs die architektonischen Folgeprojekte in einem Neubauviertel entwerfen. Daniel blüht mit dieser

⁵¹ BÜRGSCHAFT FÜR EIN JAHR, Herrmann Zschoche, 1981.

⁵² DIE ARCHITEKTEN, 1990, RE: Peter Kahane, SZ: Thomas Knauf, MI: Peter Kahane, DR: Christoph Prochnow, KA: Andreas Köfer, MU: Tamás Kahane, SB: Dieter Döhl, KO: Christiane Dorst, SC: Ilse Peters, PL: Herbert Ehler, GR Babelsberg, 97 min, fa, brw, DA: Kurt Naumann (Daniel Brenner), Rita Feldmeier (Wanda Brenner) u.a.

beruflichen Chance auf, während Wanda in der Plattenbausiedlung am Rande der Stadt, nach einem abgebrochenen Medizinstudium, in ihrem Job als Physiotherapeutin zusehends unzufriedener wird. Berührend ist die Szene, in der Wanda vor dem Fernseher Wäsche zusammenlegt und im Unterhaltungsprogramm das Publikum zu Hauff & Henklers Lied „Alle machen mit“ schunkelt. Heulend spricht Wanda ihren Ehemann Daniel an, der wie immer am Schreibtisch sitzend noch an Entwürfen arbeitet.

„Wanda: Ich verblöde. Wir haben ja nicht einmal mehr Freunde.

Daniel: Doch.

Wanda: Nein, Daniel, das sind deine Freunde, und nicht meine. Deine Kollegen, und nicht unsere. Alles ist deins.

Daniel: Aber du hast doch auch wunderbare Kollegen.

Wanda: Meine wunderbaren Kollegen haben alle gekündigt. Die verdienen mit Privatmassagen mehr als ich in acht drei Viertel Stunden. Mir bleibt der Stress. Meinst du, mir macht es Spaß, die Arbeit schlechtzureden?

Daniel: Dann lass uns doch mal gemeinsam überlegen.

Wanda: Ich will nicht kündigen.

Daniel: „Sag mir, was du hast!

Wanda: Ich werde zum Nichts. Zu einem kleinen murkigen Hausputtchen. Ich erleb doch gar nichts mehr.“⁵³



Der Film buchstabiert das Scheitern geschlechtsspezifisch aus. Wandas Zuflucht nach dem Abbruch des Studiums war die Familie, von der Daniel sich zunehmend abwendet, als er seinen ersten Großauftrag als Architekt bekommt. Das familiäre Leben und die Beziehung leiden unter seiner beruflichen Hingabe und zerbrechen schließlich an ihr. Verbittert stellt Wanda gegenüber einer Kollegin Daniels fest:

„Wanda: Solange Daniel keinen Erfolg hatte, brauchte er eine Familie, und jetzt, jetzt seid ihr seine Familie.“⁵⁴

Folgerichtig flüchtet sich Wanda in eine neue Beziehung mit einem Schweizer und stellt einen Ausreiseantrag. Dezierter als in den anderen Filmen der DEFA sind die Familie und

⁵³ DIE ARCHITEKTEN, Peter Kahane, 1990.

⁵⁴ DIE ARCHITEKTEN, Peter Kahane, 1990.

die Beziehung hier als private Nische inszeniert, die am Ende als Zufluchtsort durch den Weggang Wandas ebenfalls vollständig zerstört wird.⁵⁵

Auch in dem Film SOLO SUNNY (1980) haben sich der Regisseur Konrad Wolf sowie der Autor Wolfgang Kohlhaase ganz im Gegensatz zu den Erwartungen, welche die Arbeit der Protagonistin als Schlagersängerin zunächst weckt, für eine Inszenierung entschieden, die sich ihrer Entfremdung widmet. Bereits der Anfang des Films entzaubert die Vorstellungen vom glamourösen Leben einer Schlagersängerin, die durch die Lande tourt. Hinter der Bühne gibt es keine Toilette, so dass die Frauen in einen Eimer pinkeln müssen, der Moderator reißt immer dieselben platten Witze und der Feierabend endet in öden Gruppenbesäufnissen. Während die alten Kolleginnen aus der Fabrik denken, dass es wunderbar sein muss, beklatscht und verehrt zu werden, träumt Sunny davon, endlich als Künstlerin wahrgenommen zu werden. Der Film erzählt von diesem Wunsch in einem Song, dessen Refrain wie Sunnys persönliches Leitmotiv anmutet: „There is Sunny, some sweet day.“ In einem Gespräch mit einem Therapeuten schildert Sunny ihre frustrierenden Erlebnisse auf der Bühne:

„Sunny: Besonderen Erfolg hatte ich nicht. Nur einmal, da sind die Leute beim Tanzen stehen geblieben und haben mir zugehört. [...] Ich glaub, ich muss wissen, dass mich jemand haben will.“⁵⁶

Der Beruf einer Schlagersängerin wird in diesem Film nüchtern als Dienstleistungsjob gezeigt. Die Unterhaltung eines Publikums gerinnt darin sogar fast zur Prostitution, wie der folgende Dialog verdeutlicht, der zugleich von den schützenden Maskeraden einer verletzlichen Künstlerin erzählt:

„Moderator: Du schminkst dich und schminkst dich wie eine Nutte!
Sunny: Geh ja vor die Leute und nicht pissen.“⁵⁷

Besonders augenfällig wird dieser Aspekt in der Inszenierung der Bühnenauftritte Sunnys. Während Sunny beim Singen leidenschaftlich und hingebungsvoll dargestellt wird, zeigen die gegengeschnittenen Bilder das Publikum betrunken, redend oder essend. Anders als BÜRGESCHAFT FÜR EIN JAHR und DIE ARCHITEKTEN wählt Wolf jedoch ein filmisches Ende, das ähnlich wie das Ende von DAS FAHRRAD der Protagonistin einen Neuanfang zuzugestehen scheint. Sunny stellt sich in den letzten fünf Minuten des Films einer neuen Band vor, die in einem Hinterhof im Prenzlauer Berg probt. Die andere Musik, die die Band spielt, jugendliche Alter ihrer Mitglieder sowie ihr Probenraum verraten Wolfs Hoffnung auf eine Veränderung durch eine junge aufbegehrende Generation, die noch nicht in bekannten

⁵⁵ Überhaupt inszeniert der Film die DDR-Gesellschaft in ihrer Stagnation als eine Nischengesellschaft. Als Daniel versucht, verschiedene KollegInnen für sein Projekt zu gewinnen, reist er durch das Land auf der Suche nach seinen alten KommilitonInnen. Von den ausgebildeten ArchitektInnen ist einer Kneipenwirt, einer Schäfer geworden, ein anderer in die BRD ausgereist und eine im Archiv tätig.

⁵⁶ SOLO SUNNY, Konrad Wolf, 1980.

⁵⁷ SOLO SUNNY, Konrad Wolf, 1980.

Bahnen versumpft ist. Wunderbar fängt Sunnys Abschlussmonolog ihren ungebrochenen Behauptungswillen ein, der im krassen Gegensatz zur Resignation Ninas am Ende von BÜRGSCHAFT FÜR EIN JAHR steht.

„Sunny: Ich komme auf die Annonce wegen der Sängerin. Ich würd's gern machen. [...] ich schlaf mit jemand, wenn's mir Spaß macht, ich nenn' einen Eckenpinkler einen Eckenpinkler. Ich bin die, die bei den Tornados rausgeflogen ist. Ich heiße Sunny.“⁵⁸

6.1.3. „AUF SO 'NEN LEISEN TOD SCHEIß ICH!“⁵⁹

Die Inszenierung entfremdeter Lebensverhältnisse

Doch nicht nur den konkreten Arbeitsbedingungen wenden sich diese DEFA-Gegenwartsfilme zu, sondern ebenso richten sie ihr Augenmerk auf die Folgen und Konsequenzen von Entfremdung geprägter Arbeits- und Lebensbedingungen. Die Entfremdung wird in der Regel als Ursache sozialer Deformationen inszeniert, die sich in Form von Alkoholismus, versuchten Selbsttötungen und als Zerstörung von Mensch und Natur äußern.

In DIE LEGENDE VON PAUL UND PAULA wird der Alkohol zum Seelentröster, die Flasche Schnaps steht wie selbstverständlich neben Paulas Bett und gleichfalls selbstverständlich greift Paula nach ihr, nachdem sie stundenlang Kohlen geschleppt hat. Alkohol verspricht Belohnung für die Tagesmühen und zugleich Flucht aus dem Alltag. In BÜRGSCHAFT FÜR EIN JAHR und DAS FAHRRAD ist die Kneipe als Handlungsort und der damit einhergehende Alkoholkonsum der Protagonistinnen wichtiges dramaturgisches Moment in der Inszenierung von Entfremdung. Im ersten der beiden genannten Filme ist die Kneipe der Ort, an dem Nina Kerns Vereinzelung aufgehoben ist, an dem sie in Gemeinschaft geborgen ist. Am Alkoholismus scheitert jedoch auch ihre Resozialisierung.



⁵⁸ SOLO SUNNY, Konrad Wolf, 1980.

⁵⁹ BÜRGSCHAFT FÜR EIN JAHR, Herrmann Zschoche, 1981.

Zweimal schafft sie es, sich dem Sog des Alkohols zu entziehen, als sie jedoch einen neuen Mann kennen lernt und dadurch in Konflikt mit ihrem Freund gerät, wird sie rückfällig. In dem folgenden Dialog mit ihren BürgInnen verdichten sich viele der ästhetischen Elemente, die das Motiv der Entfremdung konstituieren: die Sehnsucht nach Flucht aus dem Alltag, der Ausbruch aus dem drögen Arbeiten und Leben. Beides erzeugt zugleich eine Konfrontation mit den BürgInnen, die als gesellschaftspolitische Ordnungsfunktionäre zu lesen sind. Ninas Alkoholismus verhindert ihre ökonomische Verwertbarkeit⁶⁰ in einem System, das auf der uneingeschränkten Funktionsfähigkeit des Menschen beruht.

„Nina: Ihr habt doch nur darauf gewartet. Ja, ich trinke, weil es mir schmeckt. Na und! Ich war zwei Stunden tanzen. Jeden Abend zwei Bier vorm Fernseher. Auf so 'nen leisen Tod scheiß ich!

Behrend: Du bist ja betrunken!

Nina: Ich bin nicht besoffen. Ich stinke mich an. Manchmal bewundere ich euch. Immer alles so gleichmäßig und im Takt.

Behrend: Ein Mief ist das hier! Zum Ersticken.

Nina: Und manchmal da kotzt ihr mich an. Ja, ich weiß, was ihr alles für mich getan habt.

Behrend: Es ist Mittag. Machst du dir keine Gedanken über Mirée [Ninas Tochter]?

Nina: Die ist doch bei Frau Braun.

Behrend: Ach so, die ist bei Frau Braun und dann ist alles in Ordnung, ja? Arbeiten warst du auch nicht.“⁶¹



In DAS FAHRRAD bekommen der Alkohol und die Kneipe noch deutlicher die beschriebene Funktion zugewiesen. Allein wenn man den rhythmischen Wechsel der Handlungsorte in den ersten 45 Minuten betrachtet, fällt die filmische Gleichwertigkeit von Arbeit bzw. Arbeitssuche, Kindergarten, Wohnung und eben Kneipe auf. Vergleichbar mit der Inszenierung der ersten Arbeitsstelle Susannes lässt auch die Inszenierung der Kneipe diese durch Setdesign und Kameraeinstellung bedrückend und geradezu unterweltlich erscheinen. Die Kneipe ist auch der Ort der Versuchung und Verleitung zum Versicherungsbetrug. Für Susanne ist der Alkohol das Vehikel, mit dem sie aus ihren ärmlichen Verhältnissen, dem

⁶⁰ So stellt beispielsweise eine Verordnung über die Aufgaben der örtlichen Räte und der Betriebe bei der Erziehung kriminell gefährdeter Bürger vom 19.12.1974 fest: „Bürger, die infolge ständigen Alkoholmissbrauchs fortgesetzt die Arbeitsdisziplin verletzen oder die Regeln des gesellschaftlichen Zusammenlebens missachten, sind als kriminell Gefährdete von den Räten der Kreise, Städte und Gemeinden zu erfassen, zu erziehen und zu kontrollieren. Ihnen kann u.a. aufgegeben werden, bestimmte Gaststätten und den Umgang mit bestimmten Personen zu meiden und sich einer ärztlichen Heilbehandlung zu unterziehen“. ZIMMERMANN (1985), S. 39 ff.

⁶¹ BÜRGERSCHAFT FÜR EIN JAHR, Herrmann Zschoche, 1981.

engen Zimmer und aus der Verantwortung als allein erziehende Mutter entfliehen kann und gleichsam wie Paula und Nina flüchtet sie auf diese Weise vor der täglichen Routine.

„Susanne: Ist ein Tag wie der andere. Alles eine Soße.“⁶²

In SOLO SUNNY hingegen wird der Alkohol zum notwendigem Gleitmittel für die Ausübung des Berufes. In den Niederungen der Dorfgaststätten, in denen das immer gleiche Programm abgespult wird, löst sich das zauberhafte Versprechen auf eine kreative Selbstverwirklichung nicht ein. An dieser Stelle ist dann der Alkohol für die meisten der Figuren der Seelentröster und Türöffner in eine andere, außeralltägliche Welt. Mehrmals sieht man die Mitglieder der Band nach den Vorstellungen im Alkoholrausch rührselige Gespräche führen, in denen sie davon träumen, die Musik zu machen, die ihnen gefällt. Für die Schlagersängerin Sunny ist der Alkohol aber vor allen Dingen das Lockerungsmittel, das ihr ein wenig die Angst vor dem nächsten Auftritt, vor dem Publikum nimmt:

„Sunny: Manchmal bin ich gegen die Leute. Bin gegen die Leute, weil ich Angst habe. Da muss ich einen Schluck nehmen vorher. Macht locker, als wenn du die Pille nimmst. Macht locker.“⁶³

In den beiden Filmen ALLE MEINE MÄDCHEN und SABINE WULFF tritt Alkoholismus nur als Randphänomen auf, was auch mit den dramaturgischen Harmonisierungstendenzen der Filme zusammenhängt. Sabine Wulffs Alkoholkonsum wird als Rückfall in alte Verhaltensmuster inszeniert, die im Laufe des Films überwunden werden können. In ALLE MEINE MÄDCHEN wird der Ehemann der vorbildlichen Meisterin Marie als Alkoholiker aus verzweifelter Liebe dargestellt. Nach einem Zusammenbruch Maries treffen die Frauen der Brigade auf Maries betrunkenen Mann und es stellt sich heraus, dass sie nichts von den privaten Verhältnissen ihrer Kollegin wissen. Damit dient in diesem Film die Inszenierung von Alkoholismus der Hinterfragung des Kollektivzusammenhangs und deutet die Vereinzelung und Einsamkeit von Figuren im Privaten an.

Zu Alkoholkonsum und Alkoholismus in der DDR gibt es bisher keine umfassende Studie. Einzelne Zahlen lassen jedoch Schlüsse auf deren Dimensionen zu. So steigerte sich zwischen den Jahren 1955 und 1982 der jährliche Pro-Kopf-Verbrauch von reinem Alkohol von 3,9 auf 10,4 Liter,⁶⁴ 1989 sprach Kurt Hager in einer internen Sitzung des Politbüros von 250.000 Alkoholsüchtigen.⁶⁵ Mit dieser Steigerung der Zahlen im Hinterkopf verwundert es nicht, dass Alkoholismus auch zum Thema in DEFA-Gegenwartsfilmen wurde.

⁶² DAS FAHRRAD, EvelyN Schmidt, 1982.

⁶³ SOLO SUNNY, Konrad Wolf, 1980.

⁶⁴ Im Vergleich dazu wurde in der BRD sogar noch mehr als in der DDR verbraucht, nämlich 10,9 Liter reiner Alkohol pro Kopf und Jahr. Vgl. ZIMMERMANN (1985), S. 38. Der geringe Unterschied zwischen den verbrauchten Alkoholmengen in beiden Staaten passt auch insofern zum Thema des Kapitels, als dass mit der Thematisierung von Entfremdung die Gemeinsamkeiten zwischen den Systemen ins Zentrum rücken, die sich augenscheinlich auch im Alkoholkonsum ausdrücken.

⁶⁵ Vgl. KOCHAN, THOMAS: Alkohol und Alkoholrausch in der DDR, http://www.stiftung-aufarbeitung.de/foerderung/stipendien_stipendiaten.php, S. 3, 29.10.2007.

Neben dem Alkoholkonsum inszenieren einige der DEFA-Gegenwartsfilme auch Selbsttötungsversuche ihrer weiblichen Figuren, um von der Deformation der Individuen durch Entfremdung zu erzählen. So thematisiert der Film SABINE WULFF zwei Selbstmordversuche seiner Protagonistin, den ersten im Jugendwerkhof gleich zu Anfang, einen weiteren kurz nach ihrer Entlassung, als sie mit geschlossenen Augen auf eine Straße läuft und fast von einem Auto überfahren wird. Auch in P.S. (1979), in der Regie von Roland Gräf gedreht, versucht sich die Protagonistin, die ebenfalls Sabine heißt, zweimal mit Schlaftabletten zu töten. Beide Filme bieten vergleichbare Begründungen für die suizidalen Tendenzen. So haben beide Mädchen heftige Konflikte mit ihren Eltern, die als überangepasst, karrieristisch und kleinbürgerlich charakterisiert werden. Wie bereits in Kapitel 3 für Sabine Wulff beschrieben, ist auch Sabine aus P.S. von den Leistungs- und Karriereerwartungen ihrer Eltern respektive der Gesellschaft überfordert.

„Sabine: Das Abitur habe ich nicht geschafft. Alle haben auf mich eingeredet, du kannst, du willst bloß nicht. Auch meine Eltern. Aber ich habe es wirklich nicht geschafft. Ich konnte einfach nicht mehr. Die miesesten Streber kriegten die besten Zensuren. Ich hatte es einfach satt. Jetzt kellnere ich im Stadtcafé. Kindergärtnerin möchte ich werden, vielleicht. (...) Ich habe nämlich Tabletten genommen, Schlaftabletten.“⁶⁶

Das gesellschaftliche Scheitern der Mädchenfiguren spitzen beide Filme durch das zusätzliche Fehlschlagen einer Liebesbeziehung zu, die dann in den Selbstmordversuchen kumulieren. Und ebenso wie Paulas Tod in DIE LEGENDE VON PAUL UND PAULA ist dem versuchten Selbstmord der beiden Mädchen die von Entfremdung verursachte Resignation durch die FilmemacherInnen eingeschrieben. Auch in SOLO SUNNY führt die Kulmination von verschiedenen Konflikten zu einem Selbstmordversuch der Protagonistin mit Schlaftabletten. Nachdem Sunny einen gewalttätigen sexuellen Übergriff eines Bandkollegen abgewehrt hat und dazu noch in Konflikt mit dem Moderator gerät, der zugleich Chef der Tournee ist, wird sie von einem Tag auf den anderen aus der Gruppe rausgeworfen. Als sie danach zu ihrem Freund, dem Philosophen Ralf fährt, erwischt sie diesen mit einer anderen Frau im Bett. Sunny zerbricht an diesen Konflikten und agiert in den nächsten Szenen bereits wie eine Gestorbene. Ihre Lebendigkeit, ihre vorlaute, direkte Kommunikation weichen einer erschreckenden Stille. Als sie schließlich das erste Mal den von Ralf getexteten Song ihrer Selbstbehauptung singt und vom Publikum der Bar nicht wahrgenommen wird, versucht sie sich mit Schlaftabletten zu töten. Ihr letzter Blick aus dem Fenster zeigt die graue Ödnis der Stadt als Pendant zu ihrer inneren Seelenlandschaft.

⁶⁶ P.S., Roland Gräf, 1979.



In der DDR begingen überdurchschnittlich viele Menschen Selbstmord, die Statistiken weisen jährlich zwischen 5.000 und 6.000 aus. Udo Grashoff konstatiert in seiner beeindruckenden und umfangreichen Studie zu Selbsttötungen in der DDR, dass es im Gegensatz zu dem in den Filmen geschaffenen kausalen Zusammenhang zwischen Selbstmorden und gesellschaftlichen Verhältnissen keine „diktaturbedingten“ Motive für die Selbsttötungen in der DDR gab.

Ganz im Gegenteil stellte er fest, dass die statistische Differenz bei den Selbsttötungen zwischen Ost- und Westdeutschland schon seit fast 100 Jahren stabil ist und sich als regional bedingt erklären lässt, wobei in erster Linie der höhere Anteil von ProtestantInnen und die weiter fortgeschrittene religiöse Säkularisierung zu einer höheren Selbsttötungsbereitschaft geführt hätten.⁶⁷ Die Selbstmordstatistiken wurden in der DDR nicht veröffentlicht, obwohl sie von der Polizei sowie verschiedenen medizinischen Einrichtungen außerordentlich akribisch geführt wurden. Vor diesem Hintergrund lässt sich eine ästhetische Funktion der Selbstmordversuche in den Filmen benennen, die nicht als Widerspiegelung konkreter Selbstmordstatistiken zu fassen sind, sondern vor allen Dingen der gesellschaftlichen Zustandsbeschreibung dienen. Hervorhebenswert scheint mir in diesem Zusammenhang jedoch, dass die erwähnten Spielfilme nur Selbsttötungsversuche ihrer Protagonistinnen in Szene setzten, nicht aber einen erfolgreich vollzogenen Selbstmord. Dies wiederum verweist auf die kulturpolitische Diskussion zum Tod Paulas und ihres Sohnes in *DIE LEGENDE VON PAUL UND PAULA*, dessen dramaturgische Relevanz bereits 1974 hinterfragt wurde. Die oben genannten Filme rütteln an dem Tabu hinsichtlich der Inszenierung von Selbstmorden, ohne es jedoch ganz zu brechen. Hier zeigt sich eine erstaunliche Differenz zur Dramatik sowie Belletristik der DDR. In der Belletristik „vollzog sich im Verlauf der 1970er Jahre eine spürbare Enttabuisierung des Umganges mit Selbsttötungen“.⁶⁸ Die Literatur widmete sich dem Thema also früher und verfuhr dabei zudem radikaler. Im Gegensatz zu den Spielfilmen konnten z.B. in Christa Wolfs *NACHDENKEN ÜBER CHRISTA T.* oder in Günter Görlichs *ANZEIGE IN EINER ZEITUNG* der Vollzug von Selbsttötungen verhandelt werden.⁶⁹

⁶⁷ GRASHOFF, UDO: „In einem Anfall von Depression ...“ Selbsttötungen in der DDR. Berlin 2006, S. 38 ff.

⁶⁸ GRASHOFF (2006), S. 469.

⁶⁹ GRASHOFF (2006) S. 450 ff.

Während die meisten der in diesem Kapitel vorgestellten Filme die individuellen Auswirkungen von Entfremdung in Form der Selbstzerstörung durch Alkohol oder der versuchten Selbsttötungen darstellen, gibt es nur wenige, die von der direkten Zerstörung der Gesundheit des Menschen und seiner Lebensgrundlagen durch die Industrieproduktion erzählen. In *DAS FAHRRAD*, dessen Handlungsort, die Stadt Halle, mitten im Ballungszentrum der chemischen Industrie der DDR lag, ist die Tochter der Protagonistin an Bronchitis erkrankt. Die visuelle Inszenierung der Krankheit lässt eine direkte Verbindung zur verschmutzten Luft durch die Industrie zu, denn wiederum ist das gesamte Setting in Schwarz- und dunkle Grautöne getaucht, die schon für die Arbeitsstelle Susannes markant waren.

Herauszuheben ist jedoch besonders Roland Gräfs Film *BANKETT FÜR ACHILLES*,⁷⁰ der vom letzten Arbeitstag des Meisters Achilles im Chemiewerk Bitterfeld erzählt. Gräfs Film erschien 1975, zu einem Zeitpunkt, an dem die ökologische Krise weltweit wahrgenommen wurde.



Einflussreich war in diesem Zusammenhang besonders die Veröffentlichung des Berichts „Die Grenzen des Wachstums“ durch den Club of Rome im Jahr 1972, in dem durchgreifende ökologische Maßnahmen gefordert wurden.⁷¹ Zum Anfang der 1970er Jahre gab es auch in der DDR eine relativ offene Diskussion zu ökologischen Fragen in den Zeitungen, die jedoch durchweg von optimistischen Ausblicken geprägt waren; 1971 wurde sogar ein Umweltministerium eingerichtet.⁷² Jedoch dominierte schon bald das ökonomische Interesse die ökologischen Bedenken, so dass es im Weiteren wieder zu einer Tabuisierung von Umweltschäden und deren gesundheitlichen Auswirkungen kam. Gräfs Film entstand genau in diesem Zeitfenster und thematisiert auf prosaische und poetische Weise zugleich die Auswirkungen industrieller Produktion auf Natur und Mensch. Nicht nur der alte Achilles scheint dem technischen Fortschritt und den Anforderungen nicht mehr gewachsen zu sein, auch die umgebende Landschaft zeugt von der Verschmutzung und Zerstörung der Natur.

⁷⁰ *BANKETT FÜR ACHILLES*, 1975, RE: Roland Gräf, SZ: Martin Stephan, DR: Manfred Wolter, KA: Jürgen Lenz, MU: Gerhard Rosenfeld, SB: Georg Wratsch, KO: Inge Kistner, SC: Monika Schindler, PL: Uwe Klimek, AG Babelsberg, 89 min, fa, brw, DA: Erwin Geschonneck (Achilles), Elsa Grube-Deister (Marga), Jutta Wachowiak (Ursel) u.a.

⁷¹ MEADOWS, DENNIS: *Die Grenzen des Wachstums. Bericht des Club of Rome zur Lage der Menschheit*. Stuttgart 1972.

⁷² Vgl.: NEUBERT (1997) S. 212 ff.

Jürgen Lenz' Kamera streift in der Totalen über Ödnis und Brachen, die Schornsteine und Leitungen atmen und sprühen Gift, so dass beispielsweise einer der Arbeiter roten Ausschlag bekommt und ein anderer fast erblindet. Die Bilder von leeren, unwirtlichen Landschaften sowie die grauen, dunklen, verregneten oder nebligen Stadtansichten können als visuelle Metaphern der „Entfremdungsfilme“ gelesen werden. Achilles setzt dieser Zerstörung seinen Traum entgegen. Er versucht inmitten der vergifteten Landschaft eine blaue Blume zu züchten, die ganz im Sinne der Romantik als eine Allegorie für die Suche nach dem Utopischen, dem Nicht-Entfremdeten fungiert.

6.2. „VATER ANGST VOR DER ARBEIT? / MUTTER ANGST VOR DER KÄLTE.“¹

Die Inszenierung entfremdeter Arbeit und Lebensverhältnisse in Theatertexten der DDR

Peggy Mädler

Im Gegensatz zum Film beginnt eine erste, vorsichtige Verhandlung über Entfremdung und entfremdete Arbeit in den Theatertexten der DDR bereits Mitte der 60er Jahre. Sie verläuft parallel zu den Erzählungen von einer Menschwerdung durch bzw. einer Selbstverwirklichung in der Arbeit und ist oftmals sogar ein entscheidender Hintergrund für die Formulierung des Versprechens auf gesellschaftliche und individuelle Emanzipation. Die rein „technische“ Entfremdung, wie Bianca Schemel die aus der monotonen Industriearbeit des Produktionsprozesses resultierende Entfremdung mit einem Begriff von Georg Klaus bezeichnet, wird dabei innerhalb der Entwicklungsdramaturgien, die auf einen zukunfts-gewissen² Fortgang der Geschichte verweisen, als überwindbares Problem inszeniert. Jens Plassmann beschreibt in seiner Dissertation VOM ENDE DER „PRINZIPIELLEN LÖSBARKEIT“ die doppelte Erwartung an die Dramatik vor der Folie des sozialistischen Realismus – es gehe einerseits darum, gesellschaftliche Widersprüche und Konflikte aufzuzeigen, gleichzeitig sollten aber in der künstlerischen Bearbeitung auch Lösungsangebote bzw. eine „prinzipielle“ Überwindung im Zuge eines gesetzmäßig gedachten gesellschaftlichen Fortschritts antizipiert werden.³ „Die Kippe ist kein Ort, Menschen zu entwickeln zu irgendwas, das da gar keine Basis hat“,⁴ sagt der Betriebsleiter Pannasch in Volker Brauns Stück DIE KIPPER von 1965. Und er sagt auch mit Blick auf die Automatisierung dieser Arbeiten:

„In dem Bereich ist der Sozialismus nicht ganz möglich. Das ist ein Rest Barbarei, darüber redet man nicht.“⁵

Auch der Werkleiter aus Baiers Stück JOHANNA VON DÖBELN (1969) muss angesichts der Abschlackerei, in der früher überwiegend Häftlinge arbeiteten, feststellen: „Es ist Sträflingsarbeit.“⁶

Der Zustand maroder Betriebe und veralteter Produktionsanlagen ist damit durchaus Thema in den Texten der 60er Jahre, mit der „Ankunft im Alltag“ werden auch die Routine, die Ermüdung oder die gesundheitlichen Belastungen inszeniert, welche die arbeitsteiligen Produktionsprozesse mit sich bringen. Doch die Opfer jener „technischen“ Entfremdung

¹ SEIDEL, GEORG: Kondensmilchpanorama. IN: DERS.: Villa Jugend. Das dramatische Werk in einem Band. Berlin, Frankfurt/Main 1992, S. 14.

² Der Begriff der Zukunftsgewissheit spielt eine wichtige Rolle in Plassmanns Dissertation, er entnimmt ihn einer Rede von Erich Honecker auf dem IX. Parteitag der SED 1976 und baut ihn theoretisch aus. Vgl.: PLASSMANN, JENS: Vom Ende der „prinzipiellen Lösbarkeit“. Zum Konfliktausgang in der Darstellung der sozialistischen Gesellschaft durch die DDR-Dramatik der 70er Jahre. Frankfurt/Main u.a. 1994, S. 10.

³ PLASSMANN (1994), S. 9 ff.

⁴ BRAUN, VOLKER: Die Kipper. Berlin, Weimar 1972, S. 27.

⁵ BRAUN (1972), S. 27.

⁶ BAIERL, HELMUT: Johanna von Döbeln. IN: DERS.: Stücke. Berlin 1969 (1969b), S. 212.

erscheinen hier noch „gerechtfertigt“, sie sind eingebunden in ein Epochenbewusstsein, das von nichts weniger als der fortschreitenden Umgestaltung von Mensch und Gesellschaft erzählt. Sowohl Paul Bauch aus dem Stück *DIE KIPPER* als auch Baiers Johanna von Döbeln fordern gerade deshalb ungeduldig wie selbstbewusst das Ende dieser entfremdeten Arbeitsformen ein, weil sie sich noch als geschichtsmächtige Subjekte begreifen, die jene gesellschaftliche Wirklichkeit in Gegenwart und Zukunft mitgestalten. Sie werden gerade darüber zum schöpferischen Menschen, in dem sie sich die vorhandenen Konflikte aneignen und nicht auf Distanz gehen. Sie erkennen in den Konflikten noch in ihren Möglichkeiten und werden nicht wegen dieser ohnmächtig oder handlungsunfähig.⁷ Der Ausgang beider Stücke ist offen angelegt, Baiers gibt den Konflikt an die ZuschauerInnen weiter und Braun lässt seinen anarchistisch-ungeduligen Arbeiterhelden auf die Leitungsebene wechseln.

Die Inszenierung von entfremdeter Arbeit erfolgt in den 60er Jahren in einem Noch-nicht-Modus – es wird ein über- und durchschaubarer Zustand des Übergangs entworfen, der das Versprechen und den Glauben auf Aufhebung jener Entfremdung in der Zukunft in sich trägt. In offenen Stückausgängen wird die Suche nach Konfliktlösungen im Sinne einer Aufforderung auf die RezipientInnen übertragen, in vielen anderen Texten wird eine Lösung bereits innertextlich vorgeführt oder sie wird als zweifelsfreie Behauptung einer zukünftigen Aussicht von den Figuren angerufen und bestätigt. Es sind fast ausschließlich Männerfiguren, die in jenen Theatertexten der 60er und frühen 70er Jahre ihrer Arbeit tödlich erliegen oder denen Körperteile durch die Arbeit an Maschinen abgetrennt werden, nur selten wird die physische Zerstörung einer Frauenfigur durch die Industriearbeit thematisiert. Die Frauenfiguren sind zumeist auf dem Sprung in eine Qualifizierung, die sie genau aus jener monotonen oder gar gefährlichen Arbeit befreien soll. In vielen Texten der 60er Jahre setzen sie der Routine arbeitsteiliger Tätigkeiten im Funktionsmodus der Heiligenfiguren ein verändertes Bewusstsein entgegen, sie dienen als Katalysator einer Entwicklung des „neuen Menschen“, der inmitten fordistischer Produktionsverhältnisse einen Zugang zu einer außerindividuellen Sinnhaftigkeit der Welt und seiner Arbeit findet und damit die entfremdende Wirkung jener Arbeit über die Aneignung eines positiven Geschichtsbewusstseins vorübergehend aufheben kann. Gleichzeitig werden aber auch vorsichtig erste Konflikte thematisiert, die den engen Rahmen einer lediglich technisch gefassten Entfremdung überschreiten und von einer nicht aufgehobenen gesellschaftlichen Entfremdung zeugen. Zunehmend wird eine Bevormundung durch die Instanzen der politischen Bürokratie und die Distanz zwischen LeiterIn und ArbeiterIn als weiterhin bestehende Formen der gesellschaftlichen Entfremdung aufgrund von Herrschaft vorgeführt, aber auch diese Konflikte erscheinen in den überwiegenden Texten noch durch eine Bewusstseinsentwicklung lösbar, sie werden stark personalisiert und können durch die

⁷ Diese geschichtsmächtige Haltung benennt Hans Kaufmann 1981 als einen wichtigen „sozialen Impuls“, der in den Stücken der 80er Jahren verloren geht, da diese nun vielmehr ein „Ich“ inszenieren, das „sich in bloßer Abgrenzung von einer entfremdeten Wirklichkeit versteht, die auf sich beruhen bleibt“. KAUFMANN, HANS: *Veränderte Literaturlandschaft*. IN: *Weimarer Beiträge* 3/1981, S. 42. Vgl. auch PLASSMANN (1994), S. 20.

Läuterung oder Absetzung eines bestimmten Parteisekretärs oder Werkleiters aufgehoben werden.

Die Kybernetik wird in vielen Stücken der 60er Jahre als entscheidendes Mittel zur Aufhebung der technischen Entfremdung angerufen. Und tatsächlich befindet sich die DDR Anfang der 60er Jahre in der Phase eines möglichen strukturellen und „mental“en Umbruchs. Im Zuge der Kybernetikeuphorie werden eigenständigere Formen der Betriebsführung angedacht, das Neue Ökonomische System der Planung und Leitung wird von Walter Ulbricht zunächst befürwortet⁸ und verspricht eine umfassende Modernisierung des Wirtschaftssystems der DDR. Ziel ist eine gewinn- und rentabilitätsorientierte, entbürokratisierte Wirtschaft, die auf leistungsbegründeter, materieller Interessiertheit beruht.⁹ Damit einher geht eine kurze Phase innenpolitischer Öffnung, die Kybernetik wird nicht nur zur Hoffnung auf eine umfassende ökonomische Modernisierung, sondern auch auf Demokratisierung und Liberalisierung. Gegenüber der zentralen Lenkung von Wirtschaft und Politik werden systemimmanente, eigenverantwortliche und wettbewerbsbezogene Kriterien wichtiger.

Doch der kurze Aufschwung der Kybernetik in der DDR – viele Automatisierungsprojekte werden Ende der 60er Jahre und Anfang der 70er Jahre abgebrochen – beinhaltet in Bezug auf den Diskurs um Entfremdung und entfremdete Arbeit auch eine Art Paradoxon, einen die Diskussion in zweifacher Hinsicht beeinflussenden Widerspruch. Einerseits verspricht die Rationalisierung und Automatisierung das Ende der technischen Entfremdung, andererseits wird damit auch eine neuerliche Ebene technischer Entfremdung überhaupt erst vorstellbar: Die Vision einer automatisierten Gesellschaft hebt den Menschen nicht nur im Sinne einer Befreiung aus der entfremdeten Arbeit heraus, sondern verweist auch auf seine grundsätzliche Ersetzbarkeit und Austauschbarkeit unter der Herrschaft von Maschinen. „Elektronengehirn gegen Menschengehirn?“, fragt der Philosoph Georg Klaus in einem seiner Aufsätze und versucht mit einer marxistischen Deutung der Kybernetik den befürchteten Bedeutungsverlust von FunktionärInnen, aber auch von den ideellen TrägerInnen der gesellschaftlichen Entwicklung – den ArbeiterInnen selbst – theoretisch aufzuheben.¹⁰

⁸ Auf dem 6. Parteitag 1963 verkündet Walter Ulbricht, dass die Kybernetik besonders zu fördern sei. Günter Mittag und Erich Apel erarbeiten das Neue Ökonomische System der Planung und Leitung der Volkswirtschaft. Nicht nur die Automatisierung soll vorangetrieben werden, es geht um die Flexibilisierung der gesamten Wirtschaft. Ulbricht spricht von der Möglichkeit der Selbstregelung der Wirtschaft auf Grundlage des Plans. Vgl.: SEGAL, JÉRÔME: Kybernetik in der DDR: Dialektische Beziehungen. IN: PIAS, CLAUS (Hg.): Cybernetics – Kybernetik. The Macy-Conferences 1946-1953. Essays & Dokumente. Zürich, Berlin 2004, S. 241f. Erich Apel wird bereits Mitte der 60er Jahre für die Arbeit am NÖS kritisiert, er erschießt sich 1965 mit seiner Dienstwaffe. WENZEL, SIEGFRIED: Plan und Wirklichkeit. Zur DDR-Ökonomie. Dokumentation und Erinnerungen. Berlin 1998, S. 45.

⁹ Vgl.: WENZEL (1998), S. 42-44.

¹⁰ Die Sowjetunion führt noch Anfang der 50er Jahre eine Kampagne gegen die Kybernetik als imperialistische Theorie durch. In der DDR bemüht sich vor allem Georg Klaus um die Einführung der Kybernetik und weist Anfang der 60er Jahre die Verträglichkeit der Kybernetik mit dem dialektischen Materialismus nach. KLAUS, GEORG: Elektronengehirn gegen Menschengehirn? – Über die philosophischen und gesellschaftlichen Probleme der Kybernetik. Leipzig, Jena 1957, S. 3-29. 1965 veröffentlicht er mit Gerda Schnauß Überlegungen zur

In den Theatertexten zum Ende der 60er und Anfang der 70er Jahre zeigen sich sowohl die Euphorie des wirtschaftlichen und politischen Aufbruchs als auch die Ängste vor einer umfassenden Rationalisierung der Gesellschaft. Der Traum von der Programmierbarkeit der Welt geht mit der Furcht vor Sinnverlust, Funktionalisierung und totaler Unterwerfung des Menschen unter technische Systeme einher. Neben den zumeist jungen IngenieurInnen agieren alte Werkleiter, die angesichts der Schulden und Produktionsrückstände ihrer Betriebe überfordert sind und mit der kybernetischen Entwicklung nicht Schritt halten können. Sie sind zu alt für die Veränderungen und werden „entsorgt“, nicht wenige von ihnen erliegen einem Herzinfarkt. Die Verknüpfung von Arbeit und Herz, in der Inszenierung der Liebe zur Arbeit als lebenserhaltendes Moment immer wieder angerufen, kehrt sich hier in ihr Gegenteil, zeigt ihr zerstörerisches Potential. Die utopische Konstruktion der technisch-wissenschaftlichen Revolution als Moment einer umfassenden Aufhebung von Entfremdung zeigt erste Risse, auch wenn diese in einigen Stücken der 60er und frühen 70er Jahre noch mit Hilfe einer ergänzungstheoretischen Inszenierung der Geschlechter gekittet werden können. Den ausschließlich männlichen Kybernetikern und Informatikern, die in ihrer auf Effizienz und Wettbewerb bedachten Perspektive den Blick auf das einzelne Individuum verlieren, werden Frauenfiguren zur Seite gestellt, die überwiegend in sozialen Berufen arbeiten. Diese erinnern an die Gefahren des technischen Fortschritts, sie zwingen den männlichen Blick vom Rechner auf den Menschen zurück und plädieren für die enge Verknüpfung von sozialer und technischer Entwicklung. Diese Frauenfiguren beruhigen die Ängste, indem sie einer Entschleunigung das Wort reden, sie sprechen sich für eine langfristige Planung von Systemprozessen, also auch für die Wichtigkeit einer zentralen Leitung aus und binden die Kategorie sozialer Verantwortung an die Funktionslogik der Maschine an. Damit scheinen sie aber auch den offiziellen Kurswechsel von Erich Honecker zu bestätigen, der mit seinem Machtantritt 1971 viele der unter Ulbricht begonnenen Investitionsprojekte und Automatisierungsvorhaben zurücknimmt:

„Honecker teilte nicht Ulbrichts Hoffnungen, auf Grundlage neuer Technologien den Systemwettstreit zu gewinnen. Er ließ dieses Projekt fallen und setzte stattdessen auf die gesellschaftsintegrierenden Wirkungen des Konsums.“¹¹

Doch mit dem politischen Ende der „kybernetischen Revolution“ kommt auch das enge Verständnis einer rein technischen Entfremdung in der Dramatik der DDR an seine Grenzen. Die Texte der späten 70er und 80er Jahre inszenieren nunmehr Zustände einer

Aufhebung der misslichen Wirkung der Bürokratie durch die Kybernetik und 1966 kritisiert Heinz Liebscher, ein Doktorand von Klaus, das Festhalten an einer zentralen Lenkung und Leitung. In einer kybernetischen Gesellschaft darf seiner Meinung nach weder dirigiert (wie in kapitalistischen Ländern) noch kontrolliert werden (wie in sozialistischen Ländern). Die politische Elite verstand die Kybernetik zunehmend als Angriff auf ihre Führungsposition, nach dem Prager Frühling 1968 wird die Reform stark zurückgenommen. Vgl.: SEGAL (2004), S. 241-243.

¹¹ ZACHMANN, KARIN: Mobilisierung der Frauen. Technik, Geschlecht und Kalter Krieg in der DDR. Frankfurt/Main, New York 2004, S. 273. „Seit Anfang der siebziger Jahre wechseln die Inhalte der Debatten von der Kybernetik zur Mikroelektronik oder Informatik.“ SEGAL (2004), S. 244.

umfassenden gesellschaftlichen Entfremdung, die zunehmend nicht mehr aufhebbar erscheint.

„Immer häufiger lassen sich die Konfliktausgänge nicht mit der beschriebenen Norm in Übereinstimmung bringen, wirken in ihnen z.B. gravierende Härten unbeeinflussbar, bleiben gesellschaftliche Stagnation, allgemeine Ratlosigkeit, ja womöglich Verweigerung unwidersprochen. Ein Konfliktausgang, der Vertrauen in eine sich abzeichnende Überwindung gesellschaftsrelevanter Widersprüche behauptet und substanzielle Zweifel an dem Geschichtsbild eines vollzogenen revolutionären Umbruchs vermeidet, gelingt nicht mehr.“¹²

Bereits in den Ängsten vor einer totalen Rationalisierung lassen sich erste Zweifel an der Geschichtsmächtigkeit der Subjekte erkennen, darüber hinaus befördert die kybernetische Reflexion über Systeme und ihre selbstregulierenden Mechanismen auch eine veränderte Sichtweise auf Wirklichkeit. Gesellschaft erscheint in den Theatertexten zunehmend als höchst komplexes und dynamisches Geflecht von Produktionsweisen, moralischen Normen und politischen Machtbeziehungen bzw. Interessensbündnissen. Es sind kaum noch eindeutige Konflikte oder figural in Held und Antiheld angelegte, dialektisch wirkende Kausalbeziehungen zu finden, Entfremdung greift und wirkt undurchschaubarer und erscheint als strukturell verankert. Damit geht auch ein geschichtsphilosophischer Paradigmenwechsel einher, die Vorhersehbarkeit und die Kontrollierbarkeit gesellschaftlicher Entwicklungen im Sinne eines objektiven, gesetzmäßigen Fortschreitens werden grundsätzlich in Frage gestellt.

Entfremdete Arbeit wird damit in den Theatertexten vor allem ab Mitte der 70er Jahre – ähnlich wie auch im Film dieser Zeit – nicht mehr isoliert im Feld und in den Stätten der Produktion betrachtet, sondern als Teil einer gesellschaftlichen Entfremdung inszeniert, die den ganzen Menschen erfasst, also auch seine Beziehungen, seinen privaten und sexuellen Körper, seine Empfindsamkeit und Liebesfähigkeit beeinflussen und beschädigen, wenn nicht gar zerstören. In den Fokus der Kritik gerät nun auch die Konstruktion der ArbeiterInnen als verfügbarer Arbeitskörper, in der Orientierung auf ihre zu veräußernde Arbeitskraft geht der Glaube an eine politische Macht und Herrschaft der ArbeiterInnenklasse verloren. Auch der sozialistische Arbeiter bzw. die Arbeiterin erscheint zunehmend als Objekt einer ökonomischen und ideellen Ausbeutung, die sozialistische Arbeit wird nicht mehr als schöpferische Veräußerung, sondern verstärkt als Moment der Unterwerfung von Mensch und Natur gefasst. Dabei gerät die Analyse sozialistischer Herrschaftsverhältnisse auf eine neue Ebene, die Abschaffung des Privateigentums verliert ihre utopische Schlagkraft und wird zunehmend im Sinne von Rudolf Bahro als Verstaatlichung (im Gegensatz zu Vergesellschaftung) interpretiert, mit der neuerliche Prozesse der Entmündigung und Spaltung des Individuums einhergehen. Die Waren, die die ArbeiterInnen produzieren, bleiben ihnen auch im Sozialismus fremd: Aus Privateigentum wird nicht Volkseigentum,

¹² PLASSMANN (1994), S. 25.

sondern Staatseigentum; die Herrschaft der Ökonomie wird lediglich durch die Herrschaft einer politischen Bürokratie ersetzt.¹³

Die Entfremdung des Privatmenschen von der Gesellschaft und seinem Gattungswesen, die Marx an der bürgerlichen Gesellschaft kritisiert hatte,¹⁴ scheint unter den realsozialistischen Herrschaftsbedingungen in variiert Form reproduziert. Die Figuren der Texte betreten das theatralische Szenarium immer häufiger bereits mit einem doppelten oder maskierten Gesicht, sie heucheln in der Öffentlichkeit politische Zustimmung und Konformität, um der privaten Identität nicht vollständig verlustig zu gehen. Gelingt diese Zweiteilung dem Individuum nicht, wie dies die Theatertexte vor allem an Frauenfiguren – wie z.B. Volker Brauns Tinka aus dem gleichnamigen Stück – demonstrieren, so folgt darauf der soziale oder physische Tod.

Wurde die technische Entfremdung noch hauptsächlich an Männerfiguren verhandelt, sind es nun verstärkt Frauenfiguren, die einen oft vergeblichen Kampf gegen die strukturell wirkende Entfremdung im politischen oder privaten Feld und in der Produktionssphäre antreten. Wie auch im Film beantworten sie ihre Niederlage mit physischen und symbolischen Selbsttötungen, ein Motiv, das bis weit in die 80er Jahre hindurch verwendet wird – aber im Gegensatz zum Film bleibt es in der Dramatik nicht immer nur bei dem Versuch. Wurde bis dato die Aufhebung von Entfremdung durch sozialistische Verhältnisse am weiblichen Körper als Rückkehr zu einem naturhaften und ursprünglichen Zustand verhandelt und dabei gleichzeitig das Stereotyp einer Naturhaftigkeit der Frau wiederholend aufgerufen, wird nun das Scheitern dieser Aufhebung ebenfalls über die Zerstörung der Frau bzw. des weiblichen oder aber des kindlichen Körpers inszeniert. Die Kindsmörderin ist ein besonderes Motiv der Theatertexte in den 70er und 80er Jahren, mit ihr kehrt die Tragödie, eine in der Literaturwissenschaft der DDR sehr umstrittene Gattung,¹⁵ in die Dramatik zurück. Die im Kindsmord sich manifestierende Entfremdung offenbart sich unter dem Aspekt ihrer Unausweichlichkeit, das Subjekt ist den gesellschaftlichen Verhältnissen ausgeliefert und erkennt in ihnen keine Aussicht auf Zukunft mehr. Die sozialistische Kindsmörderin agiert dabei als ein in den Wahn getriebenes Gretchen, sie verweist auf die Zerstörung ihrer Reinheit und Unschuld, fast erschrocken betrachtet sie am Ende ihre Tat. Gleichzeitig zeigt sich in ihrer Tat auch der Zorn einer Medea, die auf den Betrug, auf das Nichteinhalten jenes Versprechens verweist, das ihre vielen Opfer und Entsagungen rechtfertigen würde. Medea erkennt den Verlust der Utopie, sie sieht den Vertragsbruch und

¹³ „Heute dient das Bestehen der offiziellen Theorie und Propaganda auf der ‚führenden Rolle der Arbeiterklasse‘ einzig und allein auf der Rechtfertigung der Apparatherrschaft. Die Idee der Arbeitermacht wird dazu benutzt, eine Realität zu verschleiern, die ihr ganz und gar ins Gesicht schlägt.“ BAHRO (1977), S. 225.

¹⁴ Vgl. MARX, KARL: Zur Judenfrage. (MEW Band 1.) Berlin 1957, S. 354 ff.

¹⁵ Vgl.: PETERS, PETER: „Ich wer ist das“. Aspekte der Subjektdiskussion in Prosa und Drama der DDR (1976-1989). Frankfurt/Main u.a. 1993, S. 263. Noch 1977 lehnt der Literaturwissenschaftler Ernst Schumacher die Tragödie als Dramentypus ab, sie sei kein gutes Mittel, um lustvolle Dialektik und eingreifendes Denken zu lernen. Vgl.: SCHUMACHER, ERNST: Die Marxisten und die Tragödie. IN: Theater der Zeit 11/1977, S. 4; siehe auch: PROFITLICH, ULRICH (Hg.): Tragödientheorie. Texte und Kommentare. Vom Barock bis zur Gegenwart. Reinbek bei Hamburg 1999, S. 284.

bringt den Verräter um seine weitere Geschichte. Jason wird keine Kinder haben. Medea nimmt die selbst geborene Zukunft zurück.

Doch auch jenseits dieser katastrophalen Handlungsverläufe im Stil einer Tragödie spitzen sich die Inszenierungen der gesellschaftlich und ökonomisch bedingten psychischen und physischen Deformationen zu und lassen kaum noch eine Möglichkeit auf kollektive Reflexion und Reform erkennen. Die Sphäre der sozialistischen Produktion, die Ausgangspunkt für ein neues Menschenbild, für den Entwurf eines schöpferisch arbeitenden Menschen sein sollte, wird in der künstlerischen Wiederholung immer mehr zu einem Zwangsverhältnis, das die Individuen zerstört und erniedrigt. Bilder der Stagnation und Verelendung dominieren die Dramatik ab Mitte der 70er Jahre und vor allem in den 80er Jahren, die Arbeit löscht andere menschliche Tätigkeiten aus, sie führt zu Lethargie und Erschöpfung. Wie im Film stellen die Texte mit ihren Protagonistinnen nun Momente sozialer Ungleichheit heraus, ungelernte, schlecht bezahlte, oft allein erziehende Arbeiterinnen bilden das Zentrum vieler Geschichten. Diese werden nicht im Sinne von Entwicklungsgeschichten beobachtet und begleitet, sondern ihr Status Quo und ihre Perspektive auf die Gesellschaft steht im Mittelpunkt. Sie stellen gerade wegen ihrer Randständigkeit die Selbstinszenierung des Sozialismus als egalitäre Gemeinschaft arbeitender Menschen in Frage. Stellten die ersten Entfremdungsgeschichten noch die Frage nach dem Subjekt, nach dem vergessenen oder bevormundeten Individuum mit seinem Anspruch auf schöpferische Arbeit, zeigen jene Geschichten der Außenseiterinnen nun einen doppelten Subjektverlust an: Die allein erziehende Fabrikarbeiterin vermag sich weder als Individuum noch als Gemeinwesen zu verwirklichen, sie ist in einem doppelten Sinne entfremdet. Sie ist sowohl ihren Entfaltungsmöglichkeiten als auch einer Geschichtsmächtigkeit auf dem Weg in eine utopisch gedachte Menschengemeinschaft beraubt. Die Texte bezeugen ein „Nicht-mehr-Sein-im-Dasein“, das sich weder durch eine Flucht in die private Welt der Liebe noch durch einen Rückzug in die geistige Welt des Schreibens bzw. der Kunst wirklich aufheben lässt.

Entfremdung fungiert dabei in einigen Texten der 80er Jahre nicht mehr nur als sozialismuskritischer Begriff, sondern erscheint als Ausdruck einer generellen krisenhaften und unumkehrbaren Bewegung der Moderne. Die Entfremdung in den Stücken eines Georg Seidels erscheint als grundsätzlich, sie lauert überall: sowohl in lichtlosen Arbeitsstätten als auch in den zwischenmenschlichen Beziehungen von Kollektiven und Familien, die weniger Halt sind als Instanzen der Übertragung und Überwachung von Normen. Achim Trebeß versteht diese strukturalistische Sicht auf Entfremdung, die er in seinem Buch *ENTFREMDUNG UND ÄSTHETIK* vor allem im Anschluss an Michel Foucault untersucht und analysiert, als eine Entlokalisierung und Verselbständigung von Macht, die in alle gesellschaftlichen Bereiche hineinwirkt.¹⁶ Es gibt kein Entrinnen, kein Heraustreten in einen

¹⁶ TREBEß, ACHIM: *Entfremdung und Ästhetik. Eine begriffsgeschichtliche Studie und eine Analyse der ästhetischen Theorie Wolfgang Heises*. Stuttgart, Weimar 2001, S. 181.

machtfreien Raum, das freie Individuum ist lediglich ein Sehnsuchtsbild, ohne Entsprechung in der Wirklichkeit.¹⁷

„[Foucaults] Mikrophysik der Macht bedeutet, daß die Menschen einem umfassenden System der Kontrolle und Überwachung unterworfen sind, das umso effektiver funktioniert, je weniger es bemerkt wird. Es ist nicht die Machtausübung über körperliche Gewalt oder unmittelbare Unterdrückung, sondern Macht der Normen, der Regeln, der Zeiteinteilung, der Abrichtung des Körpers.“¹⁸

Der Sozialismus wird zunehmend als Alternative zu der kapitalistischen Gesellschaft verworfen, gleichzeitig kann weder der Kapitalismus noch eine andere Gesellschaftsform als Ort und Heimat gedacht werden. Darüber hinaus kommt die ökologische Problematik in Theatertexten wie denen eines Volker Braun an, in der sich das Grundverständnis von Arbeit als Beherrschung und Aneignung der Natur in einer zerstörerischen Qualität zeigt. Auch hier offenbart sich ein paradoxer und unaufhebbarer Zustand von Entfremdung, der keine Lösung mehr zulässt. Die Freiheit lässt sich für den Menschen in Gesellschaft nicht zurückerlangen,¹⁹ die entfremdete Gesellschaft ist nicht lediglich ein überwindbares Durchgangsstadium zu einem idealen Reich der Freiheit, sondern ein Zustand, aus dem es kein Entkommen gibt, dessen einzige Bewegung die der Zuspitzung und des Hinsteuerns auf eine globale Katastrophe sein kann.

6.2.1. „UTE: ICH BIN NICHT SISYPHOS, UND MEINE ARBEIT SOLL NICHT MEIN STEIN SEIN.“²⁰

Die Inszenierung entfremdeter Arbeit als überwindbares Problem

Wie am Motiv der Arbeit als Mittel der Menschwerdung bereits dargestellt, ist in den Landwirtschaftsstücken der frühen 60er Jahre die Aufhebung von Entfremdung und entfremdeter Arbeit durch die veränderten Eigentumsverhältnisse zentrales Thema. Die Arbeit der Bauern und Bäuerinnen, die sich der Kollektivierung verweigern, erscheint in den Texten als Mühsal und Plage. Die sozialistische Arbeit wird dagegen als Mittel der Emanzipation und als schöpferische Tätigkeit vorgeführt. Helmut Sakowski konstruiert in seinem Stück STEINE IM WEG (1962) einen deutlichen Gegensatz zwischen der jungen Lisa, die in der LPG arbeitet und ihre Arbeit liebt, und der älteren Bäuerin Agnes, die ihren Hof noch privat bewirtschaftet und an der Arbeit erkrankt:

„Agnes (bitter): Ich hab mich schinden müssen für diesen Hof, solange ich denke ... ob ich kaputt ging oder nicht, hat keiner gefragt ...“²¹

¹⁷ TREBEß (2001), S. 178.

¹⁸ TREBEß (2001), S.177.

¹⁹ Achim Trebeß arbeitet in seiner Arbeit deutlich Marx' Zweifel heraus, ob Entfremdung als gesellschaftliches Phänomen überhaupt aufgehoben werden kann. Um das Reich der Notwendigkeit in ein Reich der Freiheit zu verwandeln, müsste Arbeit aufgehoben werden. Vgl.: TREBEß (2001), S. 121 ff.

²⁰ NEUTSCH, ERIK: Haut oder Hemd. IN: Theater der Zeit 4/1971, S. 73.

Die Verstaatlichung des Eigentums wird Agnes als Befreiung aus dieser entfremdeten Arbeit angepriesen. Aber was verändert sich tatsächlich für sie? Natürlich wird sie als Mitglied der LPG durch einen geregelten Acht-Stunden-Tag mehr private Zeit zur Verfügung haben. Aber wird sich Agnes nicht mehr auf dem Acker bücken, wird sie sich nicht mehr schinden müssen?

„Das ist es ja“, sagt Hinze in Volker Brauns HINZE-KUNZE-ROMAN, „sie haben das Bewußtsein, aber die Arbeit wie eh und je. Das ist ja der Beschiß!“²² Und auch Rudolf Bahro sieht in seinem von Bianca Schemel bereits vorgestellten Buch DIE ALTERNATIVE die Arbeit in der sozialistischen Gesellschaft nur spirituell verändert.

Den läuterungsresistenten und meist älteren Arbeiterfiguren aus Heiner Müllers Produktionsstücken DER LOHNDRÜCKER (1956) und DIE KORREKTUR (1958) ist diese spirituelle Ebene ohnehin suspekt. Sie verweisen ironisch und in betont uneinsichtiger Weise auf die Wiederholungen im Neuen und so auch auf den Fortbestand entfremdeter Arbeit in der sozialistischen Gesellschaft:

„Geschke: Ich habe alles kennengelernt: die Stempelstellen, nach dem ersten Krieg, den Akkord und die Nazis mit Pauken und Trompeten und nach dem Schlamassel das neue Leben mit dem Leistungslohn.“²³

Frauenfiguren sind in den Stücken der 60er Jahre nur selten in jenen Bereichen anzutreffen, wo „der Sozialismus noch nicht hingelangt ist“, es sind vor allem männliche Arbeiterfiguren, die mit maroden Anlagen und veralteten Produktionsweisen zu kämpfen haben. Die Frauenfiguren fungieren in den Texten der 60er Jahre noch überwiegend als die ideellen Trägerinnen einer Menschwerdung, sie verkörpern den Anspruch auf schöpferische Arbeit und individuelle Emanzipation in der sozialistischen Gesellschaft, dementsprechend häufig gelingt auch ihre richtige Platzierung in einer qualifizierten und erfüllenden Berufsarbeit. Peter Hacks hat diese Inszenierung von Frauenfiguren als Medium eines überindividuellen Bewusstseins bereits in seinem Stück DIE SORGEN UND DIE MACHT (1961) parodiert und Parallelen zu religiösen Deutungsmustern aufgezeigt. Clementine Hoffmann, eine weibliche Nebenfigur seines Stückes, die allein in einem lichtlosen, schmutzigen Bunker der Brikettfabrik arbeitet, fürchtet weder Einsamkeit noch Finsternis, ihr fester Glaube lässt das Dunkel der Arbeit hell erscheinen. Die Prämie für besondere Leistungen soll ihr dennoch gestrichen werden, denn es ist nicht das sozialistische Bewusstsein, sondern ein noch nicht überwundener Glaube an Jesus, der ihr die schwere Arbeit im Bunker leicht macht.

²¹ SAKOWSKI, HELMUT: Steine im Weg. Nach einem Fernsehspiel unter Mitarbeit von Hans Müncheberg. Berlin 1963, S. 15.

²² BRAUN, VOLKER: Hinze-Kunze-Roman. Frankfurt/Main 2000, S. 30. Das faustsche Verhältnis zwischen dem Arbeiter Hinze und dem Funktionär Kunze arbeitete Braun bereits in seinem Theatertext HINZE UND KUNZE aus, 1983 erschienen die BERICHTE VON HINZE UND KUNZE und zwei Jahre später dann der oben genannte Roman.

²³ MÜLLER, HEINER (in Zusammenarbeit mit Inge Müller): Der Lohndrucker. IN: DERS.: Die Stücke 1. Hg. von Frank Hörnigk. Frankfurt/Main 2000 (MÜLLER 2000a), S. 29. Das Stück wurde 1958 uraufgeführt.

Doch parallel zum Heiligenmotiv lassen sich in den Texten der 60er Jahre auch einige wenige Frauenfiguren finden, denen die ideelle Aufwertung ihrer Arbeit unerwartet schwer fällt. Noch überschneiden sich in diesen Texten die Deutungslinien ständig, als wäre es nicht sicher, ob ein und dieselbe Arbeit nun als schöpferisch oder als entfremdet angesehen werden muss. „Routine tötet“, ²⁴ heißt es in Claus Hammels Stück MORGEN KOMMT DER SCHORNSTEINFEGER (1967) und seine 25-jährige Protagonistin Jette meint:

„Jette: Wenn ich meine Röhren montier – glaubst du, ich denke bei jedem Drähtchen, jeder Elektrode daran, daß ich sie für das breite Neue zusammenlöte?“ ²⁵

Das Stück wurde bereits in der Beschäftigung mit dem Zusammenhang von Arbeit und Menschwerdung vorgestellt, Jette beschließt nach ihrer Hochzeit Hausfrau zu werden und ihre langweilige Arbeit in der Montage zu kündigen. Sie nimmt zwar schlussendlich ihre Kündigung zurück, doch nur, um einen Anspruch zu erheben, der bei Licht besehen jenseits ihrer fordistischen Arbeit in der Montage liegt und eher im marxistischen Sinne auf die Möglichkeit einer positiven Entäußerung und Selbsterkenntnis in einer freien und frei gewählten Tätigkeit verweist:

„Jette: Ich will etwas so doll und so rücksichtslos und so überzeugt tun und sein, von dem ich sagen kann: Das ist meins, und das bin ich, daß ich mich dafür totschiagen ließe. (...) Ich will nicht namenlos sein, nicht einfach DDR-Bürger, nicht Auch-Demonstrierer, nicht Pulloverstricker beim DFD oder Rumpelmännchen-Aktivist, nicht Trautes-Heim-Dispatcher meines verdienstvollen Gatten und Galionsfigur auf seinem Tatra. Ein glücklicher Mensch will ich sein. Mehr verlange ich nicht.“ ²⁶

Dem Stück wird ein Happy End ein geschrieben, das aber aufgrund seiner widerspenstigen Protagonistin durchaus zweifelhaft wirkt. Sie scheint sich eher mangels Alternativen wieder in ihre alte Arbeit zu fügen. So wird das Stück auch negativ rezensiert, dem Autor eine „Tendenz zu Phrasen“ bescheinigt. Gerade der Schluss wird als unbefriedigend beschrieben, zwar geht Jette wieder arbeiten, aber wie sie mit in ihrer Routinearbeit glücklich werden kann, ist für die ZuschauerInnen kaum vorstellbar:

„Der Autor gibt keine Lösung fürs Glücklichein im Sozialismus. Er entläßt den Zuschauer mit einem Paket von Fragen. Das ist sein legitimes Recht. Aber es ist seine Pflicht, das Material, das er gesammelt hat, so zu organisieren, daß sich mögliche Lösungswege assoziieren für den Zuschauer.“ ²⁷

In dieser Ungeduld der Jugend mit dem „Stand der Dinge“, in der Unzufriedenheit jener Frauenfiguren, die sich zunehmend im Alltag und in ihrer Arbeit bevormundet und fremdbestimmt fühlen, wird die entfremdete Arbeit hinter der ideellen Konstruktion der sozialistischen Arbeit immer wieder kurzzeitig sichtbar. Der Lehrer Vierthaler, ein alter

²⁴ HAMMEL, CLAUD: Morgen kommt der Schornsteinfeger. IN: DERS. (1969), S. 363.

²⁵ HAMMEL (1969), S. 362.

²⁶ HAMMEL (1969), S. 363.

²⁷ SEYFARTH, INGRID: Moral ohne Geschichte. Zur Uraufführung von Claus Hammels „Morgen kommt der Schornsteinfeger“ in Erfurt. IN: Theater der Zeit 2/1968, S. 14.

Genosse, sagt an einer Stelle in Armin Müllers Stück FRANZISKA LESSER (1971) resigniert:

„Da haben wir alles aus dem Boden gestampft: Schulen, Fabriken, Gerechtigkeit. Gerechtigkeit vor allem! Das hat uns genug gekostet ... Doch die, für die wir das alles gemacht haben, die nehmen es, als wär's das Selbstverständlichste, als hätte es uns nichts, gar nichts gekostet!“²⁸

Die Einpassung von Figuren wie Jette in die Normen des sozialistischen Arbeitslebens gelingt nicht selbstverständlich. Die „richtige“ Perspektive auf die im Grunde doch sehr monotone und unbefriedigende Arbeit muss hier immer wieder stabilisiert werden.

Helmut Baierls Johanna von Döbeln aus dem gleichnamigen Stück und Volker Brauns Paul Bauch aus DIE KIPPER gehen in ihren Ansprüchen noch einen Schritt weiter, weder akzeptieren sie Erklärungen und Begründungen für die Unzulänglichkeiten ihrer Gegenwart noch sind sie bereit, einfache Glaubensbekenntnisse abzulegen. Die gesellschaftliche Zielvorgabe begreifen sie nicht ideell, sondern fordern sie ganz faktisch ein. Arbeit soll schön sein? Der Sozialismus soll schön sein? Die Entfremdung ist aufgehoben? Sie ist es (noch) nicht, zumindest nicht in vielen Teilbereichen der Produktion. Die Arbeit ist faktisch nicht leichter geworden. Johanna wird im Verlauf des Stückes diese Feststellung zum Zentrum ihrer Argumentation machen, die Vorstellung einer schönen bzw. guten Arbeit lässt sich nur aufrechterhalten, wenn sich neben den Eigentumsverhältnissen auch die Arbeitsbedingungen entsprechend verändern. Dem Stück ist noch eine prinzipielle Aussicht auf die Lösbarkeit des Konfliktes eingeschrieben, die hier benannten Formen der Entfremdung scheinen mit Hilfe der technisch-wissenschaftlichen Revolution grundsätzlich als aufhebbar.

Die Entfremdung ist auch nicht aufgehoben, wo ganze Dörfer und Kleinstädte dem Braunkohletagebau weichen müssen, wo die Arbeit Natur und soziale Gefüge zerstört, wie in Erik Neutchs Stück HAUT ODER HEMD von 1971:

„Ute: Eine Stadt mit zwanzigtausend Menschen steht auf dem Spiel. Dazu ein Dutzend Dörfer, Gruben und Brikettfabriken. Ein ganzer Landstrich soll sein Gesicht verändern. Dazu darf niemand schweigen.“²⁹

Es geht in den Texten von Baierl, Braun oder Neutsch vor allem um die Frage des Zeitpunktes, um die Dringlichkeit und Notwendigkeit einer weiteren gegenwärtigen und nicht erst zukünftig angedachten Umgestaltung der Gesellschaft und der Arbeit, um die faktische und nicht nur ideelle Aufhebung von Entfremdung durch einen technisch hoch entwickelten und politisch reformierten Sozialismus.

„Berg: Eines Tages bringt uns doch die Kohle sowieso nicht weiter, Himmelherrgott.
Kolbasser: Eines Tages, ja. Wann aber ist der Tag? Haben Sie für heute etwas

²⁸ MÜLLER, ARMIN: Franziska Lesser. In Theater der Zeit 24/1971, S. 66.

²⁹ NEUTSCH (1971), S. 65. Das Stück wurde am 26.1.1971 in Halle uraufgeführt.

Besseres?

Berg: Nein. Noch nicht. Wir aber müssen heute schon das Bessere für morgen finden.“³⁰

Eine heroische, realitätsferne Idealisierung entfremdeter Arbeit lehnen die Figuren dieser Stücke bereits ab. Nicht das Individuum hat sein Bewusstsein der Arbeit anzupassen, sondern die Arbeit umgekehrt dem Bewusstsein des Individuums. Paul Bauch meint:

„Der einzelne ist ersetzbar, auswechselbar. Er ist noch nicht etwas, was nur er ist. Er hat kein Gesicht, er hat nur einen Hebel in der Hand. Nicht *er* arbeitet, sondern der kleine Teil an ihm, der für den Hebel nötig ist. Der übrige Mensch bleibt noch stumm und in sich selbst versteckt. Ich bin noch fast ein Nichts. Das fast nicht gebraucht wird. [...] Ich will ganz gebraucht sein.“³¹

Die Kritik an diesen hauptsächlich technisch gefassten Entfremdungsphänomenen fungiert hier als Aufforderung zu einer schnellen und umfassenden Modernisierung der sozialistischen Produktion und nicht als Absage an die gesellschaftliche Utopie. Der Tonfall zeugt von Zukunftsgewissheit und von dem Glauben an die Handlungsfähigkeit des Individuums. In den Texten geht es um Reform, aber auch um einen Generationswechsel in Politik und Ökonomie. Es sind junge, aufstrebende Ingenieure, die für eine Absetzung der alt gewordenen Werkleiter plädieren, die zwar als politische Genossen erfahren sein mögen, es aber nicht sind in Bezug auf den Kampf um die Automatisierung. Es sind Frauenfiguren, die noch kämpferisch ausrufen können: „Die Ökonomie muß menschlich reden lernen.“³²

Die Kritik an der Fremdbestimmung des Einzelnen durch staatliche Institutionen und durch FunktionsträgerInnen der Partei wird in Texten wie Rainer Kerndls Stück EIN PLÄDOYER FÜR DIE SUCHENDEN (1965) oder Harald Hausers Stück BARBARA (1964) sehr konkret und personalisiert verhandelt. Auch hier wird eine Lösbarkeit angestrebt, die in der Läuterung des jeweiligen Parteisekretärs ihren Ausdruck findet. Die Freisetzung des Subjektes aus den politischen Fremdbestimmungen wird als möglich gedacht, gleichzeitig verweisen die zunehmenden Zweifel und uneingelösten Glücksansprüche der Figuren auf erste Risse in der Harmonie von gesellschaftlichen und individuellen Interessen.

³⁰ NEUTSCH (1971), S. 66.

³¹ BRAUN (1972), S. 64.

³² WOLF, KLAUS: Lagerfeuer. IN: Theater der Zeit 10/1969, S. 76.

6.2.2. „WIR SUCHEN UNS HUNDERT INTELLIGENTE LEUTE UND BAUEN EINE VOLLAUTOMATISIERTE FABRIK.“³³

Fortschritt versus Menschlichkeit: Euphorie und Angst angesichts der kybernetischen Revolution

In den Theatertexten ICH SPIELE DIR DIE WELT DURCH von Helfried Schreiter (1970)³⁴ und VON RIESEN UND MENSCHEN von Horst Kleineidam (1967)³⁵ klingt die euphorische Vision der Informationsgesellschaft bzw. das ludische Prinzip der Postmoderne bereits im Titel an. Die Kybernetik, die in der DDR vergleichsweise spät akzeptiert wird, scheint mit dem Versprechen auf Automatisierung einen allgemeinen Anspruch auf schöpferische Arbeit und eine neue Ebene in der Gestaltbarkeit der Welt zu garantieren.

„Kolkin (Ingenieur): Wir gehen einer zweiten Entdeckung der Erde entgegen, der Entdeckung durch die Mathematik. Die alte Mutter Erde wird mit dem Computer angegangen.“³⁶

Helfried Schreiters Stück zeichnet den Entwicklungsweg des Mathematikers Wolfgang Göppert und seiner Frau Monika nach. Monika arbeitet als Ärztin in einem Krankenhaus und Wolfgang entwickelt in einem Großbetrieb Rechner für die Datenverarbeitung. Das Elektronengehirn soll die Unzuverlässigkeit und Unzulänglichkeit des Menschengehirns kompensieren. Der Sterblichkeit des Menschen, mit der Monika tagtäglich konfrontiert ist, setzt der Wissenschaftler die Unsterblichkeit der Maschine entgegen. Doch dieser technologische und gesellschaftliche Wandel, der von den männlichen Wissenschaftlern dieses und anderer Stücke als eine zweite Entdeckung und Eroberung der Welt gefeiert wird, löst bei den betroffenen ArbeiterInnen vor allem Ängste aus. Diese erfahren die Automatisierung als Arbeitsplatzverlust und Entwürdigung und entwickeln Vorbehalte gegenüber den einhergehenden Qualifizierungsanforderungen.³⁷ Der Begriff Entfremdung wird hier neu bestimmt und diskutiert. Die ArbeiterInnen empfinden die Automatisierung nicht als Befreiungsschlag und die Qualifizierung nicht als Zugang zu einer schöpferischen Tätigkeit, sondern beides erscheint ihnen als entmündigende, durch eine kleine Elite aus Wissenschaftlern und Leiter betriebene Effizienzpolitik, die den ArbeiterInnen ihre Austauschbarkeit vor Augen führt.

³³ KLEINEIDAM, HORST: Von Riesen und Menschen. Verlagsexemplar Henschelverlag. Berlin 1967, S. 8.

³⁴ Die Uraufführung des Stückes fand am 25.3.1971 in Gera statt.

³⁵ Der Titel spielt auf ein Zitat von Friedrich Engels an, in dem er die Renaissance als „die größte progressive Umwälzung, die die Menschheit bis dahin erlebt hatte, eine Zeit, die Riesen brauchte und Riesen zeugte“, fasst. KEYN, ULF: Von Riesen und Menschen. Information über ein neues Stück. IN: Theater der Zeit 19/1967, S. 13. Das Menschenbild der 60er Jahre orientiert sich stark an dem „technologisch und ideologisch umfassend gebildeten ‚homo universalis‘, der wie eine sozialistisch-modernistische Version des genialischen Menschenbildes aus der Renaissancezeit wirkte. Vgl.: ZIMMERMANN, HARTMUT; BUNDESMINISTERIUM FÜR INNERDEUTSCHE BEZIEHUNGEN (Hg.): DDR-Handbuch. Köln 1985, S. 231.

³⁶ SCHREITER, HELFRIED: Ich spiele dir die Welt durch. Probenfassung des Maxim Gorki Theaters. Berlin 1971, S. 19.

³⁷ Das Prinzip des lebenslangen Lernens, ein inzwischen selbstverständlicher Bestandteil der Informationsgesellschaft, kündigt sich in vielen Texten der 60er und 70er Jahre bereits an.

„Bittner (Kollege, zu Wolfgang): Was bist Du bloß für ein Mensch? Kannst Du Dir nicht vorstellen, dass einem die Arbeit ans Herz wachsen kann?“³⁸

In Klaus Wolfs Text LAGERFEUER (1969), in dem der Wissenschaftler Gerhard für einen Großbetrieb ein neues Metallumformungsverfahren entwickelt, deuten sich ebenfalls diese Ängste an. Nach einem Testlauf wenden sich die ArbeiterInnen gegen das Projekt, sie fühlen sich übergangen und aufs Abstellgleis gestellt.

„Rüttel (Kollege, zu Gerhard): Unproduktive Arbeitsweisen könnt ihr abschaffen, aber nicht zweitausend Menschen.“³⁹

Und auch die Bergarbeiter in Erik Neutchts Stück HAUT ODER HEMD protestieren gegen die geplante Stilllegung eines Kohletagebaus, der Ingenieur Michael Berg versucht sie vergeblich von den Vorteilen der Modernisierung zu überzeugen.

„Simm (Baggerfahrer, zu Michael): Absteigen? Bist du noch zu retten? Endlich baggern, arbeiten wir wieder. Verstehst du: arbeiten.“⁴⁰

Doch nicht nur auf der individuellen Ebene zeichnen sich Vorbehalte gegen die technisch-wissenschaftliche Revolution und ihre Versprechen ab, auch in Bezug auf den gesellschaftlichen Wandel wird die Sorge laut, dass sich die positiven Effekte der Automatisierung verselbständigen und in ihr Gegenteil verkehren könnten. Es ist eine italienische Wissenschaftlerin, die in Schreiters Stück die möglichen Katastrophen des technischen Fortschritts anmahnt, indem sie an die Oppenheimer-Tragödie⁴¹ erinnert. Die kybernetische Gesellschaft kann als Utopie und Disoptie zugleich vorgestellt werden, die Befreiung durch die Informationstechnologie scheint nur einen Schritt entfernt von einer umso radikaleren und umfassenderen Unterwerfung und Entfremdung des Menschen.

„Ana Fiaschi: Wir leben in einer so furchtbaren Welt, dass alles, aber auch alles, was man anpackt, sich ins Gegenteil verkehrt. Meinen Sie nicht auch, dass wir im Begriff sind, die Oppenheimer-Tragödie zu wiederholen, nur dass sich diesmal die Frage der Verantwortung auf die Schultern Tausender kleiner Oppenheimer verlagert und sich deshalb noch nicht so elementar äußert. [...] Das menschliche Verhalten wird programmierbar. Programmiert wird es von einer kleinen Elite, die eine lückenlose Akte über jeden einzelnen besitzt. Was wollen Sie! Die Datenverarbeitung machts möglich: Angaben über alles, Beruf, Familie, Gesundheit, Gedanken. Jederzeit zur Hand. Das Leben der Menschen wird leer und sinnlos, denn die Arbeit ist ihnen entzogen.“⁴²

Den Worten der Wissenschaftlerin liegt Adornos und Horkheimers kulturpessimistische Analyse aus der Dialektik der Aufklärung⁴³ zugrunde, sie glaubt nicht an eine grundsätzliche

³⁸ SCHREITER (1971), S. 34.

³⁹ WOLF (1969), S. 74.

⁴⁰ NEUTSCH (1971), S. 74.

⁴¹ Die Oppenheimer-Tragödie verweist auf die Konstruktion der Atombombe und damit auf die gefährliche Verknüpfung von Wissenschaft und Politik und die tödlichen Folgen wissenschaftlichen Fortschritts.

⁴² SCHREITER (1971), S. 53.

⁴³ Vgl.: ADORNO, THEODOR W.; HORKHEIMER, MAX: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt/Main 1969.

Überwindbarkeit von Entfremdung, sondern beschreibt den Fortschritt der Moderne als stete Zunahme der Beherrschung von Natur und Individuum durch gesellschaftliche Institutionen. Wolfgang stellt ihrer Analyse die Kategorie des moralischen Staates gegenüber. Dem Albtraum von Arbeitslosigkeit und totaler Überwachung durch die Informationstechnologie wird der Sozialismus als gesellschaftspolitische und ökonomische Alternative vorgehalten.⁴⁴ Der sozialistische Staat erscheint als Garant für einen verantwortungsbewussten Umgang mit dem technologischen Fortschritt, während die Rationalisierungsprozesse in den kapitalistischen Ländern von Helfried Schreiter als Sozialdarwinismus interpretiert werden. Ein Wissenschaftler aus der Bundesrepublik meint:

„Ich habe rücksichtslos im Management aufgeräumt, ... die Dummköpfe und die Bornierten mussten über die Klippe springen – ohne Gnade.“⁴⁵

Doch auch Wolfgang Göppert neigt zu jenem unerbittlichen Effizienzstreben, seine Forschung betreibt er über die Köpfe der ArbeiterInnen hinweg, ihre Bedenken erscheinen ihm als ärgerliches Hindernis für jene Entwicklungen, die sich seiner Meinung nach in der DDR noch viel zu langsam vollziehen. Er fordert von sich und anderen eine hohe Konzentration auf die Arbeit ab. Die Mitarbeiter in dem informationstechnologischen Projekt, überwiegend Männer, kennen keinen Feierabend, sie haben kein Wochenende, überall richten sie sich provisorische Büros ein, sei es zuhause, im Betrieb, in der Kantine, im Zug. Sie haben Familien, leisten aber keine Familienarbeit, die Trennung zwischen Arbeit und Leben scheint vollständig aufgehoben zu sein. Die einzige Frau in Wolfgangs Team hält diese Arbeitsweise nicht lange durch, sie ist allein erziehend und hat neben der Arbeit noch ein Fernstudium zu bewältigen. Wolfgang ordnet – ohne zu zögern – ihre Versetzung an, sie wird im Laufe des Stückes durch einen männlichen Kollegen ausgetauscht. Auch seinen besten Freund, den Werkleiter Kurt, schont Wolfgang nicht. Obwohl dieser die Forschung unterstützt, wirft Wolfgang ihm Unentschlossenheit vor und droht sogar zu kündigen, weil er sich in seiner Arbeit behindert sieht.

„Göppert: Unsere Freundschaft gibt uns nicht das Recht uns zu schonen. Wir können uns den Luxus der Gefühlsduselei nicht leisten.

Monika: Eine Freundschaft ist keine Gefühlsduselei. – Was bist Du doch bloß für ein Mensch.“⁴⁶

Kurt wird schließlich mit einem Herzinfarkt ins Krankenhaus eingeliefert und Monika, Wolfgangs Ehefrau, sieht sich gezwungen, einzuschreiten.

Es sind die Frauenfiguren, die bei Helfried Schreiter, aber auch in anderen Stücken, einen gesellschaftlichen Weitblick und Vermittlungskompetenzen zeigen und damit den Nachweis des moralischen Staates in dieser neuen Entfremdungsdebatte erbringen. Sie nehmen die

⁴⁴ Mit der ersten Arbeitslosigkeitswelle in den westlichen Industrieländern Anfang der 70er Jahre bekommt diese Argumentation eine wachsende moralische Symbolkraft.

⁴⁵ SCHREITER (1971), S. 51.

⁴⁶ SCHREITER (1971), S. 4.

Bedenken, die Modernisierung könnte zu einer neuen Form der Entfremdung führen, ernst, fühlen sich in die Ängste der ArbeiterInnen ein und überreden diese behutsam zu den notwendigen Qualifizierungen. Volker Braun greift in seinem Theatertext HINZE UND KUNZE (1973) diese weibliche Vermittlungsfunktion ironisch auf: Der Funktionär Kunze weiß die Ingenieurin Marlies in Konflikten sehr geschickt als moralischen Katalysator einzusetzen, um bei den ArbeiterInnen die Akzeptanz des bevorstehenden Automatisierungsprojektes zu erreichen.

„Kunze: Wenn das ein andres Werk wird – heißt das auch:

Drin wird dann jeder andre Arbeit tun

Als die er jetzt kann! Nur *du* kannst sie bereden

Daß sie sich noch mal in die Schulbank bücken.

Marlies: Die sehen es nicht ein.

Kunze: Das wolln wir sehen ... Es ist nicht mehr gestern.

Du kannst mit *jedem* sprechen.

[...]

Franz: Was Neues lernen? Meine Arbeit ist gut.

Ich werd mir nicht wie du das Hirn zerrauen.

Marlies *zu Kunze*: Es ist sinnlos.

Kunze *zu Franz*: Die Arbeit, ja – die hast du im Griff.

Jetzt greif dich selber und mach was aus dir.

Für deine Frau, will dies nicht? 's muß was Neues sein.

Franz: Aus mir?

Marlies: 's muß was Neues sein.

Kunze: Fraun sind da eigen. Wenn du sie schön

Beeindruckst, lassen sie sich schön drücken.“⁴⁷

Die Frauenfiguren begrüßen die kybernetische Entwicklung, sie durchdenken aber auch die gesellschaftlichen Konsequenzen und die notwendigen Veränderungen in der Arbeitsorganisation, während die männlichen Wissenschaftler als kurzsichtig, ungeduldig und betriebsblind vorgeführt werden und damit die Herausbildung einer neuen Form der Entfremdung voranzutreiben scheinen. Eine Frauenfigur wie Monika in ICH SPIELE DIR DIE WELT DURCH, die auch noch über einen sozialen Beruf gekennzeichnet wird, hat nicht ausschließlich ihre Arbeit, sondern immer auch die Wichtigkeit von politischem Engagement und die Sorge um die Familie und Freundschaften mit im Blick. In ihrer dreifachen Vergesellschaftung – die verschiedenen Perspektiven miteinander verknüpfend – wird die Frauenfigur als Versprechen auf eine Humanisierung des technologischen Fortschritts inszeniert. Der Konflikt verdeutlicht sich dabei in stereotypen Polarisierungen: Mit der Maschine (hier dem Computer) wird Fortschritt, aber auch Seelenlosigkeit, Berechnung, Effizienz, Rationalität und Männlichkeit assoziiert. Demgegenüber werden emotionale und soziale Prämissen stereotyp weiblich gedacht. Die Angst vor der Automatisierung durch die

⁴⁷ BRAUN, VOLKER: Hinze und Kunze. IN: Theater der Zeit 2/1973, S. 46-63. Die Uraufführung des Stückes fand am 4.5.1973 in Karl-Marx-Stadt statt. Braun parodiert hier auch die biopolitische Funktionalisierung der Frauenfiguren, wie sie anhand der Heiligenfiguren bereits beschrieben wurde.

Informationstechnologie wird reduziert, indem die Frau als Agentin der Entschleunigung in den Verlauf der Szenarien eingreift. Sie leistet die Vermittlungsarbeit zwischen den ArbeiterInnen und den meist männlichen Leitern bzw. Wissenschaftlern. Das stereotyp männliche Prinzip wird dabei eng und in der Konfliktauflösung harmonisch mit einem weiblichen Pendant verbunden, die Frau als Ergänzung zum Mann gedacht, als dessen notwendige Korrektur. Diese Inszenierung einer polaren Verschiedenheit der Geschlechter bedeutet für die Frauen Aufwertung und Abwertung zugleich.

„Die Sehnsucht nach der Versöhnung mit der Natur, nach einem nichtentfremdeten Dasein wird, ideologisch verzerrt, auf das Weibliche projiziert. [...] Die weibliche „Natur“ wird so einerseits zur Trägerin der ideellen männlichen Harmonie- und Einheitssehnsüchte stilisiert, andererseits schließt ihre Definition das Gebot der Unterwerfung und des Stillhaltens ein.“⁴⁸

Die stereotype Inszenierung des Weiblichen in empathischen, in sich ruhenden Frauenfiguren als Gegenpol zum energischen und ungeduldig ausschreitenden Ingenieur wiederholt dabei bürgerliche Polaritätsmodelle des 18. und 19. Jahrhunderts. Die wechselseitige Ergänzung der Geschlechter wird in den überwiegenden Fällen über eine heterosexuelle Beziehung oder in der Funktionsstruktur des Kollektivs wirksam. Die Frauenfiguren plädieren als Ehefrauen oder Kolleginnen für soziale Rücksichtnahme, behutsame Übergänge und Gewöhnungszeiten, sie setzen der Ungeduld der Wissenschaft und dem Effizienzbestreben der Wirtschaft die Notwendigkeit von nachhaltiger Planung sowie von sozial und politisch abgestimmten Rahmenbedingungen entgegen.

An Wolfgang's Entwicklungsweg, der durch die Ehefrau begleitet und beeinflusst wird, zeichnet sich schließlich das Aufkeimen eines persönlichen und gesellschaftlichen Verantwortungsgefühls ab. Helfried Schreiter lässt seinen Protagonisten begreifen, dass die ArbeiterInnen in den gesellschaftlichen Wandel einbezogen werden müssen, und bringt ihn dazu, seine Ungeduld zu überdenken. Die letzten Sätze des Stückes bündeln diese Entwicklung exemplarisch. Wolfgang holt seine Frau aus dem Krankenhaus ab und fragt eine Krankenschwester nach ihrer Arbeit:

„Schwester: Eine Arbeit wie jede andere, man kann sie gut machen und man kann sie schlecht machen!

Göppert: Und wie macht man sie gut?

Schwester: Wenn man die Patienten dazu bringt, mitzumachen!

Göppert: Mitzumachen?

Schwester: Ja. Sie müssen den Willen zum Gesundwerden haben.“⁴⁹

Die Kategorie des moralischen Staates, die hier mit Hilfe von Frauenfiguren bestätigt werden soll, beruhigt dabei nicht nur die Ängste vor einer neuerlichen Entfremdung durch den

⁴⁸ BOVENSCHEN, SILVIA: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt/Main 1979, S. 32.

⁴⁹ SCHREITER (1971), S. 65.

technologischen Fortschritt, sie verzögert darüber hinaus auch die Entwertung und Entlassung der alten LeiterInnen und FunktionärInnen aus ihren Rollen und Positionen. Die Notwendigkeit einer politischen Kontrolle und Steuerung der kybernetischen Entwicklung wird hier noch bestätigt, die harmonische Ergänzung der polar konstruierten Geschlechter versinnbildlicht eine idealistische und gleichzeitig paradoxe Vereinigung der Selbstregulierung mit dem Prinzip einer zentralen Leitung bzw. Planung, wie sie auch außer-literarisch angerufen wird:

„In Wirklichkeit besitzt natürlich unser gesellschaftliches System des Sozialismus gerade deshalb selbstregelnde und selbststabilisierende Eigenschaften, weil in ihm die Entwicklungsgesetze der Gesellschaft bewußt angewandt werden und die individuellen Interessen der Werktätigen mit den gesellschaftlichen Interessen in Übereinstimmung sind.“⁵⁰

Dennoch scheint die leitende Rolle der Aufbaugeneration angesichts der Entwicklungen der Kybernetik immer wieder gefährdet, diese wird von jungen aufstrebenden Ingenieuren hinterfragt, die Söhne wollen ihre Väter in den Ruhestand zwingen, sie fordern schonungslos die Absetzung der müde gewordenen Leiter und Funktionäre ein.

„Roland: Geh, Vater, kümmer dich um deinen Garten!“⁵¹

Viele der alten Kämpfer und Genossen sterben in jenen Stücken an Herzinfarkten, sie brechen über ihren Schreibtischen zusammen oder werden in Sanatorien eingeliefert.⁵² Ihr Wissen, meist nicht durch ein Studium, sondern in der Praxis erworben, ist veraltet, ihre Positionen sind angesichts der Herausforderung durch die nächste, höher qualifizierte Generation kaum noch zu halten. Doch auch diesen Bedeutungsverlust können junge Ehefrauen bzw. die Enkelinnen der Aufbaugeneration in den Texten der 60er und frühen 70er Jahre noch abfedern, sie wissen den Ehrgeiz und die Kritik ihrer Partner und Kollegen zu zügeln und verweisen auf die Wichtigkeit der politischen Erfahrungswerte der Alten. Die Frauenfiguren nötigen den jungen Ingenieuren Nachsicht und Respekt ab und vermitteln auf diese Weise in dem aufbrechenden Generationenkonflikt. Katja aus Horst Kleinedams Stück POLTERABEND (1973) ist sogar bereit, ihre Hochzeit abzusagen, als sie erfährt, dass ihr Verlobter Klaus die berufliche Abwertung ihres Großvaters vorantreibt. Ähnlich wie in

⁵⁰ REICHEL, RUDOLF: Untersuchungen zur dynamischen Verhaltensweise ökonomischer Systeme in der Volkswirtschaft der DDR unter dem Einfluß von Forschung und Entwicklung. Ein Beitrag zur ökonomischen Kybernetik. Habilitationsarbeit. Hochschule für Ökonomie Berlin 1969, S. 19.

⁵¹ BAIERL, HELMUT: Der Sommerbürger. IN: Theater der Zeit 5/1976, S. 70. Die Uraufführung fand am 12.3.1976 am Berliner Ensemble in Berlin statt.

⁵² In Helfried Schreiters Stück ICH SPIELE DIR DIE WELT DURCH wird der Werkleiter mit Herzinfarkt ins Krankenhaus eingeliefert. Der Betriebsleiter Schmidt aus Klaus Wolfs Text LAGERFEUER stirbt sogar an einem Herzinfarkt. Stiller, der Wirtschaftssekretär aus Neutshs Stück HAUT ODER HEMD bekommt in den entscheidenden Situationen Herzstechen. In Volker Brauns Stück TINKA bricht der Werkleiter in der ersten Szene tot zusammen, der alte Parteisekretär Schoknecht aus Claus Hammels Stück ROM ODER DIE ZWEITE ERSCHAFFUNG DER WELT kommt gerade aus einer Klinik, er hat seinen Herzinfarkt überlebt. Die alte Helden-generation ist müde geworden und von der Arbeit überfordert. Ihre Vertreter arbeiten bis nachts in ihren Büros, wie Richard Barhaupt aus Horst Kleinedams VON RIESEN UND MENSCHEN, und können dennoch nicht den Anschluss an die wissenschaftliche und technische Entwicklung halten, oder aber die Schuldenlöcher und Planrückstände sind nicht zu beheben.

Schreiters Text ICH SPIELE DIR DIE WELT DURCH werden die betrieblichen Umstrukturierungen hier hinter dem Rücken der Betroffenen geplant und vorbereitet. Katjas Großvater soll ohne weitere Vorankündigung und Auseinandersetzung sein bisheriges Forschungsprojekt abgeben.

„Klaus: Leute! Wir leben doch nicht im zaristischen Rußland. Wir leben im Sozialismus! Wenn unsere Opas mit ihren Aufgaben nicht mehr zurechtkommen, schicken wir sie in Rente. Dann können sie sich ungestört ihren Rosen widmen.

Katja: Klaus!

Klaus: Hab' ich was Falsches gesagt?

Martin: Halt doch die Schn...

Klaus: Warum? In seiner Abteilung sind ein paar piffige Jungs. Die wollen auch mal ran. Das ist doch ganz normal. Die Jungen wachsen nach, die Alten sterben ab. Das liegt in den Gesetzen der Natur.“⁵³

Katja ist von Klaus geringschätziger Haltung empört, in seiner Argumentation klingen wie bei Wolfgang sozialdarwinistische Töne durch. Erst nach einer öffentlichen Entschuldigung beschließt Katja, sich wieder mit ihm zu versöhnen. Die Schlussworte des Stückes verweisen ebenfalls auf die utopisch gefasste Ergänzungskonstruktion der Geschlechter:

„Klaus: Ich weiß nicht, wie es werden wird. Man muß es ausprobieren. Du hast mir mal geschrieben, daß ein Mensch und noch ein Mensch mehr sein müssen als zwei Menschen. Ich habe drüber nachgedacht – sie müssen mehr werden! Nicht nur durch Kinderkriegen. Im anderen Menschen fängt die Welt an. Was hier nicht stimmt, stimmt nirgends. Man muß es stimmend machen. Machen! Verstehst du? Das hat was mit Entwicklung zu tun. Die Welt verändert sich.“⁵⁴

In der außerliterarischen Realität wird diese harmonisch gedachte Verknüpfung von Selbstregulierung und zentraler Leitung im Sinne eines kontrollierten Fortschritts zunehmend abgelehnt, die politische Elite versteht die kybernetische Theorie als Angriff auf ihre Führungspositionen. Nach dem Prager Frühling gerät Ulbrichts befürwortende Haltung in die Kritik, mit dem Machtantritt von Erich Honecker 1971 erfolgt ein offizieller Kurswechsel. Viele der unter Ulbricht begonnenen Investitionsprojekte und Automatisierungsvorhaben werden abgebrochen, die Bildungsexpansion wird gestoppt und die Berufsaussichten der zahlreich ausgebildeten IngenieurInnen verschlechtern sich in kürzester Zeit.⁵⁵

⁵³ KLEINEIDAM, HORST: Polterabend. IN: Theater der Zeit 12/1973, S. 61.

⁵⁴ KLEINEIDAM (1973), S. 64. Der Kampf der Enkelinnen gegen den Sprach- und Bedeutungsverlust der Aufbaugeneration führt zu einer Umwertung und erneuten Idealisierung dieser Generation. So erweckt die junge Krankenschwester Katharina aus Rudi Strahls Text ER IST WIEDER DA (1979) einen alten Revolutionär aus seinem Koma. Dieser bringt mit seinem „konservierten“ Idealismus Farbe in den verblassten Alltag von Katharina und ihrem Freund. Doch so plötzlich, wie er aufgewacht ist, schläft er wieder ein. Die Frauenfigur pflegt ihn weiter und rettet sein Vermächtnis in sich verändernde Zeiten hinein. Vgl.: STRAHL, RUDI: Er ist wieder da. IN: Theater der Zeit 12/1979, S. 61-72. Die Uraufführung des Stückes fand am 4.5.1980 im Berliner Maxim Gorki Theater statt.

⁵⁵ Vgl.: ZACHMANN (2004), S. 29f. 1972/73 erreichten die Immatrikulationszahlen von Frauen in den Ingenieurwissenschaften den höchsten Stand in der Geschichte der DDR, aber ab diesem Zeitpunkt sank auch das Sozialprestige der Ingenieursberufe. ZACHMANN (2004), S. 276.

Mit dieser politischen Absage an die kybernetische Revolution verändert sich auch der „Tonfall“ in der Dramatik der DDR entscheidend. Die Texte ab Mitte der 70er Jahre stellen immer deutlicher ihre Zweifel an der Aufhebbarkeit von Entfremdung und entfremdeter Arbeit durch die sozialistischen Gesellschaftsverhältnisse aus. Im Scheitern des komplementär-polaren Geschlechtermodells zeigt sich eine Absage an die Konstruktion eines moralischen Staates. Die Geschlechter finden nicht mehr harmonisch zueinander, sondern werden zunehmend in einen unüberwindbaren und zerstörerischen Gegensatz gestellt. Die Zuschreibungen einer moralischen Integrität und Empathie an die Frau verändern sich dabei nicht, ihre Mahnungen und Bedenken werden aber nicht mehr erhört. Das Bild der empfindsamen Frauenfigur avanciert in den Texten der 70er und 80er Jahre zum Leitbild gesellschaftlicher Entfremdung, am weiblichen Körper wird nun die Unterwerfung des Individuums durch die gesellschaftlichen Verhältnisse vorgeführt.

Bereits in Rainer Kerndls Stück WANN KOMMT EHRLICHER? von 1971 lässt sich diese Verschiebung bemerken. Die Frauenfigur begehrt hier zwar wie gewohnt gegen die effizienzorientierte Perspektive ihres Ehemannes auf, aber dieser lässt sich nicht mehr bekehren. Kerndl inszeniert in seinem Stück eine marode und vom Alltag aufgebrauchte Ehe, in der nur noch gegenseitige Verachtung übrig geblieben ist. Kurt, Direktor eines Textilbetriebes, der die bevorstehende Rationalisierung und Schließung seines Betriebes vor den ArbeiterInnen verheimlicht, belächelt die Einwände seiner Frau als typisch weibliche Moralsentenzen.

„Kurt: Wer heutzutage seinen Job effektiv bewältigen will, darf sich nicht von rührseligen Bedenken einnebeln lassen.“⁵⁶

Ev scheitert mit ihrem Plädoyer für eine sozial verträgliche Modernisierung, ihre Sorge verbindet sich nicht mehr harmonisch mit dem „männlichen Streben“. Die entfremdete Arbeit lässt sich in diesem Szenarium nicht aufheben, sondern spitzt sich durch die Automatisierungsprozesse bedrohlich zu. Die negativen Folgen der technischen Entwicklung können nicht abgefedert werden, wie die vergebliche Argumentation der Frauenfigur deutlich macht:

„Ev: Wohin sollen die Leute, die du freistellst?
Kurt: In den Nachbarstädten schreien sie nach Arbeitskräften.
Ev: Dreißig, vierzig Kilometer von hier ... [...] Wolltest du sie zu Wanderarbeitern machen? Jeden Tag zwei Stunden Omnibusfahrt?
Kurt: Das Zeitalter der Heimindustrie ist vorbei. [...]
Ev: Das ist barer Zynismus!“⁵⁷

Der Konflikt wird in einem harten Ehestreit ausgetragen. Die Sprecherinnenposition der Frauenfigur erscheint dabei von vornherein als abgewertet, ihre Perspektive wird von der

⁵⁶ KERNDL, RAINER: Wann kommt Ehrlicher? IN: Theater der Zeit 1/1972, S. 66.

⁵⁷ KERNDL (1972), S. 66.

männlichen Figur nicht für wichtig genommen. Evs Arbeit im pädagogischen Bereich, sie ist Lehrerin, könnte als Versprechen auf Humanität im technischen Fortschritt fungieren, aber dieses Versprechen löst sich nicht mehr ein – im Gegenteil: Ihre Arbeit verliert in den Augen des Ehemannes jede moralische oder ideelle Überhöhung und verkommt zur Freizeitbeschäftigung.

„Kurt: Lieber Himmel, ich hab’ anderes im Kopf als ausgerechnet deine Schulgören.
Deine Sorgen möcht’ ich haben ...

Ev: Ich weiß. Die sind für dich nie von Bedeutung gewesen. Früher war meine Arbeit mal eine Möglichkeit, schneller zum Kühlschrank zu kommen, und mittlerweile ist sie allenfalls eine Art Freizeitbeschäftigung, die du gönnerhaft duldest: Man kann ja der Frau nicht zumuten, den ganzen Tag zu Hause zu sitzen, auch sieht das heutzutage nicht gut aus und passt nicht zum Image eines sozialistischen Leiters.⁵⁸

[...]

Kurt: ... wenn du mit den Nerven ’runter bist, dann laß dich krankschreiben, deine lieben Kollegen lassen sich oft genug von dir vertreten, unabkömmlich bist du nicht.“⁵⁹

In anderen Stücken der 70er Jahre werden die Modernisierungsprojekte vollständig abgebrochen, die Texte erzählen von dem Ausbleiben der erhofften, gesellschaftlichen Umgestaltung.⁶⁰ Damit gelangt aber auch die Zukunftsgewissheit der Figuren deutlich an ihre Grenzen. Volker Brauns Figur Tinka aus dem gleichnamigen Stück von 1972/73 wurde bereits als scheiternde Heiligenfigur vorgestellt, ähnlich wie bei Baiers Johanna von Döbeln lösen sich ihre hohen Ansprüche an die sozialistischen Arbeits- und Produktionsbedingungen nicht mehr ein. Doch während Johannas Scheitern noch im eng gefassten Feld einer rein technischen Entfremdung verhandelt wird, eröffnet Tinkas Kampf und schlussendlicher Tod die Perspektive auf einen Entfremdungsbegriff, der sich nicht mehr ausschließlich auf Bereiche der fordistischen Industrie beziehen lässt, sondern darüber hinaus auch auf institutionelle Strukturen und zwischenmenschliche Beziehungen verweist. Als die Ingenieurin vom Studium in ihren Betrieb zurückkehrt, werden dort die Automatisierungsvorhaben gerade eingestellt. Die Frauenfiguren, die einst loszogen, um die Ökonomie und die Technik zu erobern und „zu vermenschlichen“, werden nicht mehr gebraucht. Im Gegensatz zu dem abwartenden und taktierenden Verhalten der Vorgesetzten zeigt Tinka öffentlich ihre Enttäuschung über die ausbleibende Modernisierung an. Sie wehrt sich nicht nur gegen den Kompromiss einer stagnierenden betrieblichen und gesellschaftlichen Entwicklung, in der eine technische Entfremdung zum Status quo gerinnt, sondern auch gegen das doppelte Gesicht des Taktierens, das für sie einem Identitätsverlust

⁵⁸ KERNDL (1972), S. 60.

⁵⁹ KERNDL (1972), S. 62.

⁶⁰ In einigen wenigen Texten der 80er Jahre kommt es aufgrund veralteter Produktionsanlagen sogar zu Betriebsunfällen, in Katrin Langes Text DIE HAVARIE verunglücken zwei Männer und eine Frau bei der Detonation einer Kühlwasseraufbereitungsanlage tödlich, in Reinhard Kuhnerts Stück JÄCKELS TRAUM kommt es zu einer Explosion in einem Chemiebetrieb. Vgl.: LANGE, KATRIN: Die Havarie. Szenen. IN: Theater der Zeit 11/1984, S. 60-64. Die Uraufführung des Stückes fand am 27.9.1985 in Weimar statt. KUHNERT, REINHARD: Jäckels Traum. IN: Theater der Zeit 7/1981, S. 64-72. Das Stück entstand bereits 1976, wurde aber erst am 19.9.1981 in Brandenburg uraufgeführt.

gleich kommt. Sie will und kann keinen Schein wahren. Die leitenden Ingenieure, darunter auch ihr Verlobter Brenner, haben sich daran gewöhnt, gegenüber den Parteifunktionären und höher gestellten staatlichen Leitern eine „maskierte“ Haltung einzunehmen, um ihre Interessen durchzusetzen. Das bedeutet aber auch, dass sie ihre persönliche Meinung zunehmend verbergen bzw. nur noch im Privaten äußern. Genau diese Spaltung des Individuums empfindet Tinka als Authentizitätsverlust:

„Tinka: Was haben sie mit dir gemacht! [...] Das bist du nicht mehr. Bist du *auch* gestorben? Aber du hast dein Gesicht verloren.“⁶¹

Braun inszeniert hier eine Entfremdung sowohl zwischen Individuum und Gesellschaft als auch zwischen den Individuen untereinander. Die technische Entfremdung ist lediglich der Ausgangspunkt für Tinkas Aufbegehren, das erst das ganze Ausmaß der gesellschaftlichen Entfremdung zu Tage treten lässt. Ihr Kampf für eine ökonomische und politische Modernisierung ruft aggressive Reaktionen hervor. Ihre Perspektive ist nicht erwünscht und wird erst verbal und schließlich physisch ausgelöscht.

„Brenner: Ich sag dir eins: wenn du mich gern hast, überlegt dir was du sagst. Du stehst nicht nur für dich hier. Das fällt auf mich zurück. [...] Am besten, du sagst gar nichts. Du kannst mir da nicht helfen.“⁶²

[...]

Tinka: Armes Land, das Kriecher nötig hat. [...] Man kann mit so rascher Einsicht Menschen töten ... *Das* heißt es also, alles ‚sachlich sehn‘. Das ist ja Mord! [...] Das meint er von mir, daß ichs mitmache. Daß ich schweige. Daß ich nicht schreie! Das versteht sich ja. – Aber *ich* versteh mich nicht mehr.“⁶³

Die Anpassung an den Status quo empfindet Tinka als Mord, als Auslöschung ihrer Persönlichkeit. Das entfremdete Individuum zeigt sich hier im Gegensatz zu vorhergehenden Stücken als unversöhnlich. Auch das Ergänzungsmotiv scheitert vollständig, die Geschlechter finden nicht in einer sich ergänzenden Verbindung zueinander, sondern werden antagonistisch inszeniert.

„Brenner: Wenn ich ein Vöglein wär, aber ich bin ein Werktätiger. So wie wir hier leben, muß man auch B sagen. Entweder ich arbeite, da muß ich werweißwer sein, und schminke mir die Liebe ab, denn da [in der Liebe] muß ich ein Mensch sein.“⁶⁴

Damit zerbricht aber auch die Einheit von Arbeit und Leben, nicht das arbeitende, sondern das liebende Individuum agiert hier als Mensch. Das „Vöglein“ als Sinnbild von Freiheit und Unschuld wird in einen Gegensatz zum Werktätigen gesetzt, der Sachzwängen unterworfen ist, diese aber auch selbst reproduziert und damit seine eigene Unfreiheit besiegelt. Dieses Bild lässt sich als deutliche Absage an die Konstruktion von Arbeit als Mittel der Menschwerdung lesen. Das doppelte Gesicht, die Trennung zwischen einer

⁶¹ BRAUN, VOLKER: Tinka. IN: DERS.: Stücke. Berlin 1983, S. 151.

⁶² BRAUN (1983), S. 140.

⁶³ BRAUN (1983), S. 142.

⁶⁴ BRAUN (1983), S. 165.

gesellschaftlichen und einer privaten Identität, führt zu einem Authentizitätsverlust, die Individuen werden sich selbst fremd. Viele der männlichen Figuren aus den Texten der 70er und 80er Jahre arrangieren sich pragmatisch mit dieser Fremdheit, sie verkörpern zunehmend Anpassung oder Kompromissbereitschaft und haben die Funktionsprinzipien der entfremdeten Arbeit, der rationalen Ökonomie und politischen Bürokratie bereits verinnerlicht. Tinka wird gerade deshalb als Bedrohung wahrgenommen, weil sie entgegen jedem Pragmatismus das authentische Individuum inmitten des fordistischen und politisierten Betriebsablaufes einfordert⁶⁵ und damit auch die Identität der Leiter infrage stellt bzw. ihnen ihre Entfremdung vor Augen führt.

„Brenner: Ich hab mich vergessen! Du zwingst mich – zu reden, wie ich *will*. Als könnte ich nur sagen, was ich meine, und müsste meinen, was ich sage!“⁶⁶

Tinkas Sehnsucht nach einer „authentischen“ sozialistischen Gesellschaft, die im Gespräch und auf Grundlage der Bedürfnisse der BürgerInnen entsteht und weiterentwickelt wird, erinnert an Robert Havemanns Plädoyer für einen demokratischen und selbstreflexiven Sozialismus, der sich seiner entfremdeten Strukturen bewusst ist bzw. sich mit ihnen auseinandersetzt:

„Denn Sozialismus ist kein Ziel, sondern ein Weg. (...) Es hebt sich die Entfremdung des Menschen nicht mit einem Schlage auf, wie Kurella es sich vorzustellen scheint, sondern erst jetzt beginnt die aktive Auseinandersetzung mit der Entfremdung der Menschen, mit der Verhüllung der Wirklichkeit, der alten und auch der neuen Wirklichkeit.“⁶⁷

Havemann wird nach seiner Vorlesungsreihe über "Naturwissenschaftliche Aspekte philosophischer Probleme", die er 1963/64 an der Humboldt-Universität zu Berlin hält, scharf kritisiert und politisch abgestraft. Er wird aus der Partei ausgeschlossen und bekommt Hausverbot für die Humboldt-Universität erteilt. Seine Aufforderung zu einem bewussten und reflektierten Umgang mit Entfremdung findet kein Gehör. Auch die Leiter und Planer aus Brauns Stück TINKA verweigern sich dieser Auseinandersetzung. Die Vision einer nicht-entfremdeten Gesellschaft kann hier nicht mehr zukunftsweisend formuliert werden, sie stellt vielmehr als scheiternder Anspruch an ein „anderes“ Dasein die Systemrationalität und repressiven Strukturen der sozialistischen Gesellschaft als bereits verfestigt bloß.

„Ludwig (Parteisekretär): Schweigen oder reden. Was verlangt ihr? Disziplin oder Demokratie, das ist ein Widerspruch. [...] Den halte ich nicht aus.“⁶⁸

⁶⁵ „Die Frauen werden von Braun so ‚gebaut‘, daß ihnen das fraglose Funktionieren in den von den Individuen absehbenden Arbeitsprozessen, im Gegensatz zu den Männern, schwerer bis unmöglich fällt. Sie bleiben die Erinnerung an ein anderes Leben und werden schon allein dadurch zu einem Stör-Moment.“ BOTHE (1997), S. 328.

⁶⁶ BRAUN (1983), S. 159.

⁶⁷ HAVEMANN, ROBERT: Dialektik ohne Dogma. Naturwissenschaft und Weltanschauung. Reinbek bei Hamburg 1971, S. 158.

⁶⁸ BRAUN (1983), S. 161. Brauns Stück kommt am 29.5.1976 in Karl-Marx-Stadt zur Uraufführung. Im gleichen Jahr wird über Robert Havemann und seine Familie Hausarrest verhängt.

6.2.3. „ICH GEHE NICHT, ICH KRIECHE“. ⁶⁹

Die Unaufhebbarkeit von Entfremdung und das Ende der Zukunftsgewissheit

„Roswitha: Diese Scheißmargarine. –
Dabei freiß ich das Zeug ums Verrecken nicht. –
Die Kotze kommt mir, ehrlich. –
Ist das die Entfremdung der Arbeit, von der der
Genosse Marx – oder seh ich da was nicht richtig?
Else: Es dauert nicht mehr lange. In 20 Minuten ist Feierabend. Nun macht schon.
Die Frauen arbeiten.“⁷⁰

In den 70er Jahren fällt die Ökonomie der DDR weit hinter die wissenschaftlichen und technischen Visionen der 60er Jahre zurück.⁷¹ In der dramatischen Literatur wird dieser „Rückschritt“ zunehmend als Verelendung und Ernüchterung vorgeführt, die Arbeiterinnen aus Helmut Bez' Stück JUTTA ODER DIE KINDER VON DAMUTZ von 1978 glauben längst nicht mehr an eine Veränderung ihrer individuellen oder gar der gesellschaftlichen Verhältnisse. Sie sehen bezüglich ihrer (Arbeits-)Biografie kaum Gestaltungsmöglichkeiten, können lediglich zwischen der Arbeit in der Margarinefabrik und der Arbeit in der Tonfabrik der Kleinstadt wählen. Die 24-jährige Protagonistin Jutta Pahl fragt sich schließlich:

„Was bin ich denn überhaupt? / *Wer bin ich?* / Jutta Pahl, vierundzwanzig, zwei Kinder, ledig, Facharbeiterin. Geht jeden Morgen halb sechs aus dem Haus, in die Margarine, lebenslänglich – / nein, erst zur Krippe und zum Hort.“⁷²

Die Inszenierung von entfremdeter Arbeit und der Unterwerfung des Individuums durch die Institutionen der politischen Bürokratie folgt in vielen Theatertexten ab Mitte der 70er und vor allem der 80er Jahre einem ähnlichen dramaturgischen Muster, wie es von Bianca Schemel für den Spielfilm dieser Zeit herausgearbeitet wurde. Die Perspektive von ungelernten Arbeiterinnen rückt in den Vordergrund, diese erscheinen nicht als Akteurinnen einer optimistisch in die Zukunft weisenden Gegenwart, sondern vielmehr als Opfer gesellschaftlicher Verhältnisse.

„Uns interessieren generell sozial schwächere Menschen, Außenseiterschicksale“, sagt die Autorin Beate Morgenstern in einem Interview.⁷³ In dem mit Sibylle Hentschel verfassten Text PELLKARTOFFEL von 1981 wird anhand einer allein erziehenden Bandarbeiterin die Möglichkeit auf Chancengleichheit unter sozialistischen Strukturen deutlich in Frage gestellt. Das Ideal der egalitären Gesellschaft weicht Bildern sozialer und geschlechtlicher Ausgrenzung: Frank (Sohn der Bandarbeiterin): Immer dieses Scheißgeld. Wenn man nich'm

⁶⁹ BEZ, HELMUT: Jutta oder die Kinder von Damutz. IN: Theater der Zeit 10/1978, S. 68. Die Uraufführung fand am 30.6.1978 in Halle statt.

⁷⁰ BEZ (1978), S. 66.

⁷¹ Vgl. z.B. SONTHEIMER; BLEEK (1979), S. 208ff.; STEINER (2007), S. 180ff.

⁷² BEZ (1978), S. 68.

⁷³ PIETZSCH, INGEBORG: Wenn sich ein Theater fände ... Mit Sibylle Hentschel und Beate Morgenstern sprach Ingeborg Pietzsch. IN: Theater der Zeit 11/1982, S. 62.

Eddi noch wegen der Alimente nachloofen müßte. Un in Ordnung is ooch nich, was du für die Bandarbeit kriegst.

Mutter: Unjelernt. Wat willstest. Und immerhin krieg ich Schichtzuschlag.

Frank: Is doch zum Lachen. 'n Mann kommt immer auf sein Jeld. Ooch als Unjelernter.“⁷⁴

Die Frage einer Jutta Pahl nach der eigenen Identität, die Suche nach einem Ich hinter den gesellschaftlichen Rollen des Individuums, das sich als Arbeitskraft, Mutter und als politische Aktivistin veräußert und veräußern muss, offenbart neben dem Fortbestand sozialer Ungleichheiten auch den Verlust eines individuellen oder subjektiven „Kerns“ im Zuge der gesellschaftlichen Einbindung und Funktionalisierung. Die schlecht entlohnte und ihrer Arbeit entfremdete Fabrikarbeiterin erscheint nicht als Subjekt, sondern als Objekt der Geschichte, sie kann keine „ursprüngliche“ oder „ureigene“ Authentizität im Gesellschaftlichen wahren. Alkoholismus und vereinzelte Selbsttötungen sind wie im Film besondere Motive, um die Zerstörung des Individuums anzuzeigen.

Die Erzählungen einer Menschwerdung über Arbeit werden dabei nicht nur abgebrochen, sondern häufig sogar in ihr Gegenteil verkehrt. In den Frauenfiguren, die sich oder ihr Kind töten, die sexuell genötigt oder geschlagen werden, die müde und abgestumpft von der Arbeit heimkommen, werden die Bilder einer vor-sozialistischen ökonomischen und sexuellen Ausbeutung der Frau re-inszeniert. Der weibliche Körper fungiert in den Szenarien der späten 70er und der 80er Jahre erneut als Projektionsfläche, in die sich die Textur der Gewalt als Symptom einer umfassenden Entfremdung deutlich einschreibt.

„Vergewaltigungen demonstrieren in den vorliegenden Stücken auffallend häufig das Ausmaß des gesellschaftlichen Zwangs und der schmerzvollen Kälte in den persönlichen Beziehungen. Derartige Gewaltakte gegen Frauen bedeuten einen extremen Ausdruck von Herrschaft ...“⁷⁵

In Rudi Strahls Stück FLÜSTERPARTY, das 1988 uraufgeführt wurde, aber bereits nach wenigen Vorstellungen abgesetzt werden musste,⁷⁶ wird die 16-jährige Kiki, die als Lehrling in einer chemischen Reinigung arbeitet, von ihren Freunden überredet, sich im Interhotel der Stadt gegenüber westdeutschen Geschäftsmännern als Prostituierte auszugeben. Die potentiellen Freier werden anschließend von jenen Freunden mit Verweis auf Kikis

⁷⁴ HENTSCHEL, SIBYLLE; MORGENSTERN, BEATE: Pellkartoffel. IN: Theater der Zeit 11/1982, S. 64. Das als Hörspiel geschriebene Stück wird am 16.9.1981 in Magdeburg uraufgeführt. Die Aufführung bekommt schlechte Kritiken und auch die Autorinnen sind mit der Bühnenfassung unzufrieden. Vgl.: PIETZSCH (1982), S. 62. Der in THEATER DER ZEIT abgedruckte Originaltext erhält dagegen 1982 den dritten Preis beim Wettbewerb der Kinder- und Jugendstücke der DDR.

⁷⁵ PLASSMANN (1994), S. 183.

⁷⁶ Es ist das einzige Stück von Rudi Strahl, das der Zensur zum Opfer fällt. Seine Komödien sind Publikumsrenner und werden oft an mehreren Theatern gleichzeitig gespielt. „Wenn ich eine Erfahrung mit Strahl gemacht habe, dann ist es die, daß er vom Publikum immer wieder mit Begeisterung aufgenommen wird, daß aber im Gegensatz dazu viele Regisseure und Schauspieler Inszenierungen Strahlscher Stücke noch oft als leidige Pflichtübung ansehen – weil ihn eben das Publikum will und er die Theaterräume und also die Kassen füllt.“ STINN, RENATE: Konfrontation mit legendärem Revolutionär. Gespräch mit Karl Gassauer über das neue Stück von Rudi Strahl. IN: Theater der Zeit 12/1979, S. 60. Der Text FLÜSTERPARTY fällt stilistisch und inhaltlich in Strahls Werk auf, er unterscheidet sich stark von den Komödien. Vgl. STRAHL, RUDI: Flüsterparty. Verlagsexemplar Henschel. Berlin 1988. Die Uraufführung fand am 17.12.1988 in Rostock statt.

Minderjährigkeit erpresst. Einer dieser Geschäftsmänner dreht den Spieß jedoch um: Er erhöht die geforderte Summe um ein Vielfaches, unter der Bedingung, dass Kiki sich tatsächlich prostituiert. Auch die privaten, zwischenmenschlichen Beziehungen erzählen von einer Unterwerfung und Ausbeutung des weiblichen Körpers. Der Student Norbert, in den Kiki verliebt ist, verfügt nach Belieben über das Mädchen, er drängt sie, mit ihm zu schlafen, schickt sie als Lockvogel ins Interhotel und bietet sie seinem besten Freund Uwe an. Am Ende des Stückes wird Kiki bewusstlos mit dem Kopf im Gasherd aufgefunden, Strahl lässt es offen, ob sie noch gerettet werden kann oder nicht.

Auch in anderen Stücken werden zunehmend physische und verbale Übergriffe auf den weiblichen Körper inszeniert und eng mit dem Motiv entfremdeter Arbeit verknüpft. „Die wollen alle genommen werden. / Auch wenn sie noch so heilig tun“⁷⁷, heißt es in Hans Möbius' Stück HE, MARIE! von 1974. Die Oberschülerin Marie, die bereits einen Selbstmordversuch unternommen hat,⁷⁸ wird auf einer privaten Studierendenfeier genötigt, zur allgemeinen Unterhaltung zu strippen. Als sie von einem der Studenten schwanger wird, fordert dieser eine Abtreibung. Marie erscheint völlig verzweifelt und allein gelassen, sie weiß niemanden, an den sie sich wenden kann.

Die Schlosserin Klette aus Georg Seidels Stück JOCHEN SCHANOTTA (1985) vollführt ebenfalls einen seelischen und physischen Striptease, wenn sie sich regelmäßig in der Nachtschicht für ihre männlichen Kollegen nackt aufs Fließband legt. Ihre Arbeit erscheint nicht mehr als Sinnbild einer qualifizierten Arbeit oder einer erfolgreichen Emanzipation in männlichen Berufsdomänen, sondern wird zum Ausgangspunkt der psychischen Zerstörung der Figur:

„SCHANOTTA (Freund von Klette): Schlosser, was mußtn da machen.

KLETTE: Ich, eigentlich mache ich nichts. Da kommen so Bleche an, manchmal verkanten die Dinger, dann mache ich so *Handbewegung wie Schlag gegen Tischkante*., dann rollt das Blech weiter.⁷⁹

[...]

SCHANOTTA: Bist auch ne ganz schön Kaputte. Macht dich das nicht fertig?

KLETTE: Was soll mich fertig machen?

SCHANOTTA: Wenn du den ganzen Tag so *Handbewegung*. machst.

KLETTE: So schlimm ist das nicht. Zu Hause mache ich mir ne ganz laute Musik an, dann merke ich nichts mehr.“⁸⁰

⁷⁷ MÖBIUS, HANS: He, Marie! Verlagsexemplar Henschelverlag. Berlin 1974, S. 10. Die Uraufführung fand am 1.10.1974 in Schwerin statt.

⁷⁸ Das Motiv der Selbsttötung taucht auch in Uwe Saegerts Stück FLUGVERSUCH, in der von Bärbel Jaksch und Heiner Maaß bearbeiteten Bühnenfassung der FRANZISKA LINKERHAND und in Katrin Langes Text HAVARIE auf. Das Motiv ist nicht nur an Frauenfiguren gebunden, in Ulrich Plenzdorfs Text DIE NEUEN LEIDEN DES JUNGEN W., der das Motiv erstmalig inszeniert, in Gunter Preuß' Stück DAS GROßE ZWERGENSPIEL, in Volker Brauns DIE ÜBERGANGSGESELLSCHAFT oder in Heinz Drewnioks WENN GEORGIE KOMMT töten sich Männerfiguren oder hegen den Gedanken der Selbsttötung.

⁷⁹ SEIDEL, GEORG: Jochen Schanotta. IN: SEIDEL (1992), S. 59. Die Uraufführung fand am 23.2.1985 am Berliner Ensemble statt.

⁸⁰ SEIDEL (1992), S. 66.

Die entfremdete Arbeit lässt einen abgestumpften, dumpfen Körper zurück. „Leben ist langsames Sterben“⁸¹, heißt es in Georg Seidels anderem Stück CARMEN KITTEL (1983). Jochen Schanotta drängt darauf, dass Klette die Arbeit in der Maschinenfabrik aufgibt, doch die Freundin sieht keine andere Perspektive für sich.

„KLETTE: Ich, nein, ich finde nichts anderes. Damals bin ich ja mit, aber ich habe nichts anderes gefunden, ich würde auch nie was anderes finden.“⁸²

Die optimistische Zukunftsgewissheit der Figuren verkehrt sich in diesen und anderen Szenarien in ihr Gegenteil. Es dominiert eine resignierte Haltung, in der Entfremdung und soziale Ungleichheit als Status quo gefasst werden, der als nicht aufhebbar erscheint. Die Figuren empfinden sich nur noch selten als handlungsfähig oder die Gesellschaft als entwicklungsfähig. „Leben ist eben oft beschissen schwer“, sagt die Kranfahrerin Hilde aus Wolfgang Herzbergs Stück PAULE PANKE (1987), einer Theaterfassung des gleichnamigen Rockmusicals, das 1981 euphorisch vom Publikum aufgenommen worden war. Und sie meint auch: „Was denkste, wie oft ich im Keller war. 'n Paradies gibt's nirgends. Schlimm ist bloß, daß sie uns jahrelang erzählt haben, hier wär eins.“⁸³ Auch Klaus Rohleders surrealistisch anmutender Text DAS FEST von 1977, der erst elf Jahre nach seiner Entstehung uraufgeführt wurde, verweist symbolisch auf das Ende eines optimistischen Epochenbewusstseins und die Erfahrung der Stagnation zum Ende der 70er Jahre. Eine Frau und ein Mann kommen nach einer Autopanne nicht mehr weiter.

„Er: Wir sitzen fest. Die Straße scheint im Bau ... Der Bau. Er kann aus tausend Gründen eingestellt sein.“⁸⁴

Auch in diesem Stück wird die Ebene der entfremdeten Arbeit eng mit der Unterwerfung des weiblichen Körpers verknüpft. Die Frau wird von einem Fremden vergewaltigt, nimmt dies aber mit der gleichen Resignation hin, mit der sie auch ihre tägliche Arbeit beschreibt.

„Sie: Erreicht. / Morgens den Bus ... / Das Klingelzeichen. / Der Arbeitsanfang. / Die Handgriffe. / Die Mittagspause. / Dieselben Handgriffe am Nachmittag. / Erreicht das Klingelzeichen – Feierabend. / Erreicht die Abende, die diesen Tag vergessen / möchten – gleich seinem Rhythmus – / der doch keiner ist.“⁸⁵

Am Ende des Stückes wird das aus der Vergewaltigung entstandene Kind den gemeinsam errichteten Turm, die Resthoffnung auf einen utopischen Ausgang der gesellschaftlichen Entwicklung, mit Sprengstoff in die Luft jagen.

⁸¹ SEIDEL, GEORG: Carmen Kittel. IN: DERS. (1992), S. 106.

⁸² SEIDEL (1992), S. 81.

⁸³ HERZBERG, WOLFGANG: Paule Panke oder Der Freitag eines Berliner Schlosserlehrlings. Theater-Rockmusical nach dem gleichnamigen Rockspektakel von 1981. Komposition: Gruppe Pankow. IN: Theater der Zeit 7/1987, S. 63. Die Uraufführung der Theaterfassung erfolgte am 30.4.1987 in Schwedt.

⁸⁴ ROHLEDER, KLAUS: Das Fest. Manuskript. Autoren-Kollegium. Berlin 1990, S. 5. Die Uraufführung fand am 26.3.1988 im dritten Stock der Berliner Volksbühne statt.

⁸⁵ ROHLEDER (1990), S. 8.

Eine weitere Figur, in der sich der Utopieverlust unter den nun als unveränderlich wahrgenommenen entfremdeten Verhältnissen widerspiegelt, ist die Kindsmörderin, eine Figur, die in den Spielfilmen nicht vorkommt. Jutta Pahl, die Arbeiterin aus Helmut Bez' Stück JUTTA ODER DIE KINDER VON DAMUTZ, wird von dem fast dreißig Jahre älteren und verheirateten Herbert Melchior schwanger. Sie arbeitet wie viele andere Frauen der Kleinstadt in der Margarinefabrik und empfindet sich aufgrund ihres geringen Bildungsstandes und ihrer stupiden Fließbandarbeit als dumm und wertlos. Herbert scheint ihr eine andere Perspektive anzubieten, er empfiehlt ihr Bücher und spricht von ihren versteckten Möglichkeiten. Kurzzeitig träumt sich Jutta in ein anderes Leben hinein, in dem sie als aktives Subjekt ihrer eigenen Geschichte erscheint. Doch dieser Traum ist schnell vorbei. Als sie zum zweiten Mal schwanger wird, verlässt Herbert fluchtartig die Stadt und damit auch Jutta und die beiden Kinder. Diese bleibt als allein erziehende Mutter zurück, und als vier Jahre später die nächste Beziehung an eben diesen beiden unehelichen Kindern zu scheitern droht, ertränkt sie ihren Sohn im Tümpel der Kleinstadt, der älteren Tochter gelingt es, wegzulaufen. Juttas Tat wird vor dem Hintergrund ihrer persönlichen Situation vom Gericht als Verzweiflungstat eingeschätzt und bewertet:

„Lorenz: Die Beschuldigte ... Also, Jutta Pahl gab zu verstehen, daß ihr im Augenblick der Tat das Verwerfliche derselben schon zum Bewußtsein gekommen ist. Die von ihr selbst angestellten Wiederbelebungsversuche blieben leider ohne Erfolg. Die Verfassung von Jutta ... der Beschuldigten ist nach Aussage der den Tatort als erste erreichenden Bürger eine verzweifelte gewesen. Es liegt nach Lage der Dinge ein Tötungsdelikt vor. Mehr kann im Augenblick nicht gesagt werden.“⁸⁶

Der Kindsmord ist ein wichtiges Thema der juristischen und moralischen Diskussion in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, im Zuge der Aufklärung wird ein neuer Umgang mit Kindsmörderinnen einschließlich der Abschaffung der Todesstrafe gefordert. Die soziale und psychische Notlage der Täterinnen rückt stärker in den Vordergrund. In der Literatur entsteht dabei eine besondere Figuration der Kindsmörderin, die sich stark von der mythischen Vorlage der Medea unterscheidet.⁸⁷ Es überwiegt das Motiv des jungfräulichen und moralisch reinen Mädchens, das als Opfer gesellschaftlicher Verhältnisse und Moralvorstellungen erscheint. Goethes Gretchen wird in diesem Sinne von Faust verführt und ins Verderben gestürzt, sie verliert nicht nur ihre Unschuld und gesellschaftliche Ehre, sondern auch den Verstand. Der Mord an ihrem neugeborenen Sohn ist das Ergebnis tiefer Verzweiflung, er ist weder geplant noch rational begründet.⁸⁸ Gerlinde Mauerer zeigt in ihrem Buch MEDEAS ERBEN auf, wie Goethe und andere AutorInnen die Figur der widerständigen Rächerin Medea in Bilder ausgelieferter Frauen transformieren, das gefallene Mädchen wird

⁸⁶ BEZ (1978), S. 72.

⁸⁷ Vgl.: GOETHE, JOHANN WOLFGANG v.: Faust. Der Tragödie Erster Teil. Ditzingen 1986. (Die Tragödie wurde 1808 erstmalig veröffentlicht.) WAGNER, HEINRICH LEOPOLD: Die Kindermörderin. Ditzingen 1986. (Wagners Tragödie ist von 1776.)

⁸⁸ Die Gretchentragödie ist bereits in Goethes URFAUST von 1772 angelegt. Vgl.: GOETHE, JOHANN WOLFGANG v.: Urfaust. Ditzingen 1986.

zum Symptom der sozialen Konflikte, vor allem aber zur ästhetischen Stilfigur.⁸⁹ Bei Helmut Bez finden sich viele Anleihen an diese Figuration, Jutta tritt als junge und naive Frau in Erscheinung, die den gesellschaftlichen und privaten Verhältnissen nahezu zwangsläufig zum Opfer zu fallen scheint. Ein Rezensent bemerkt dazu kritisch:

„In der Verknüpfung von Geschlechtlichem und Gesellschaftlichen macht der Autor aus der Geschichte etwas Schicksalhafteres, das ist allerdings fragwürdig.“⁹⁰

Auch die 18-jährige Carmen Kittel aus Georg Seidels gleichnamigem Stück, die ein fremdes Kind als ihr eigenes ausgibt und es schließlich tötet, scheint auf den ersten Blick der Vorlage des goetheschen Gretchens zu entsprechen. An einer Stelle zitiert Carmen sogar Goethe aus dem Abreißkalender.⁹¹

Doch parallel zu diesem Motiv lässt sich auch die Sprengkraft des Medeamotivs an den Frauenfiguren erkennen. Beide Kindsmörderinnen agieren als Geschöpfe einer entfremdeten Gesellschaft, die Arbeit in der Margarinefabrik oder im Kartoffelbunker, die Normierung durch Familie und KollegInnen sind der Ausgangspunkt ihres Elends. In der Liebe mit Herbert Melchior sieht Jutta kurzfristig eine Möglichkeit, ihre Geschichte zu verändern. Es ist das Scheitern dieser Hoffnung, die Zurücknahme des Versprechens auf ein anderes Leben, das sie zur Tötung der Kinder veranlasst. Sie tilgt ihre Vergangenheit und die fremde „Hinterlassenschaft“, von der ihr neuer Freund nichts wissen will, um einer gemeinsamen Zukunft willen. Damit bewertet sie aber auch ihren Anspruch auf Glück höher als die Pflichten der Mutterschaft, wenn auch in einem Moment spontaner Verzweiflung. Sie tötet nicht, weil sie sich entehrt fühlt oder plötzlich gesellschaftlich ausgeschlossen und verstoßen wird, die soziale Außenseiterinnenrolle ist ihr von Beginn an eingeschrieben. Sie tötet mit dem Sohn das trügerische Gefühl der Zugehörigkeit und der eigenen Bedeutsamkeit, das sie in den wenigen Augenblicken der Liebe mit Herbert Melchior empfunden hat.

Auch die Geschichte der Carmen Kittel, die bereits vorgestellt wurde, kündigt von Anfang an von entfremdeten Lebens- und Arbeitsbedingungen:

„STEIN (Journalist): Was soll ich denn schreiben, in einer bunkerähnlichen Halle schippen sie Keimstopp auf die Kartoffeln – und plötzlich sehe ich da dieses Mädel aus unserem Haus, das Mädel, wie sie so schippte, sie tat mir leid, aber was kann sie

⁸⁹ MAUERER, GERLINDE: Medeas Erbe. Kindsmord und Mutterideal. Wien 2002. Mauerers kritische Einschätzung des „ausgelieferten Mädchens“ als einer ästhetischen Stilfigur, lässt sich durch den Verweis auf Goethes Haltung im Gerichtsfall der Johanna Catharina Höhn erhärten. Die 24-jährige Dienstmagd wird 1783 wegen Tötung ihres unehelichen Kindes hingerichtet. Goethe ist Mitglied des Beratungsgremiums des Herzogs von Weimar und maßgeblich an der Verhängung des Todesurteils beteiligt. Das Bestreben des Herzogs, die Todesstrafe abzuschaffen und im Fall Höhn in eine lebenslängliche Zuchthausstrafe zu erwirken, findet im Beratungsgremium keine Zustimmung. Rüdiger Scholz dekonstruiert anhand der Gerichtsakten die Idealisierung Goethes als „Lichtgestalt der Humanität“, er konstatiert eine „Gespaltenheit der Persönlichkeit in den human denkenden und den inhuman handelnden Teil, wobei der erstere den letzteren psychisch und moralisch entlastet“. SCHOLZ, RÜDIGER: (Hg.): Das kurze Leben der Johanna Catharina Höhn. Kindesmorde und Kindesmörderinnen im Weimar Carl Augusts und Goethes. Die Akten zu den Fällen Johanna Catharina Höhn, Maria Sophia Rost und Margaretha Dorothea Altwein. Würzburg 2004, S. 57.

⁹⁰ GLEIß, JOCHEN: Gemeinnutz aus Lust und Leid. Anmerkungen zu einem neuen Schauspiel. IN: Theater der Zeit 10/1978, S. 54.

⁹¹ Vgl.: SEIDEL (1992), S. 104f.

anfangen mit meinem Mitleid.

KRAATZ (Photograph): Das ist eine moralische Frage – und wir müssen das positiv sehn, das sind die letzten Sklaven. Aber alle haben doch ein Dach überm Kopf, Fernwärme und heißes Wasser, irgendwann kommt Bier aus der Leitung.“⁹²

Arbeit wird in diesem Stück an keiner Stelle als schöpferische oder emanzipierende Tätigkeit vorgeführt – im Gegenteil, sie ermüdet und engt ein, sie zerstört die physische und psychische Gesundheit. Carmen träumt wie Jutta von einem besseren Leben, und als sie schwanger wird, scheint sich diese Hoffnung kurzfristig einzulösen. Die Kolleginnen nehmen plötzlich auf die werdende Mutter Rücksicht und schonen sie bei der Arbeit, Carmen kann sich Fehlschichten erlauben und soll sogar eine Gehaltserhöhung bekommen. Doch für ihren Freund Harald ist eine Familiengründung keine Option, er verlangt von Carmen die Abtreibung.

„HARALD: Du kriegst kein Kind. Brauchst keins.

CARMEN: Es wäre aber schön, wenn ich eins hätte.

[...]

HARALD: Abtreiben tun alle, es ist nicht schlimm. Wenn du nicht machst, ich komme nie wieder. Hier sind die Schlüssel, da. [...] Wie willst denn du eine Familie gründen, du weißt doch nicht, was das ist. Weißt du, was das ist, eine Familie? Ich habs erlebt:

Scheiße ist das, Scheiße. Machst du weg?

CARMEN: Ja.“⁹³

[...]

„HARALD: Wenns weg ist, das Kind, wir feiern ein ganz großes Fest. Die Liebe gibt's.“⁹⁴

Nach der erfolgten Abtreibung verlässt Harald Carmen, die Liebe ist nur ein Trugbild. Carmen täuscht die Schwangerschaft weiter vor, um wenigstens den besonderen Status der „Königin Mutter“⁹⁵ nicht zu verlieren und sich auf diese Weise der Arbeit und dem Druck der Kolleginnen entziehen zu können. Doch mit dem Rückzug aus der Arbeit entsteht ein neuerlicher Druck: die gesellschaftliche Unterwerfung der Frau unter ein normierendes Mutterideal. Die Kolleginnen reglementieren weiterhin Carmens Verhalten, wie vormals für die Arbeit hat sie nun für das werdende Kind da zu sein. Und wieder verschwindet in dieser Funktionalisierung das Individuum mit seinen Wünschen und Bedürfnissen:

„FRAU WOLF: Ich gucke immer, gucke, aber ich sehe deinen Bauch noch gar nicht wachsen.

CARMEN: Was geht dich mein Bauch an.

FRAU SCHALLER: Wieso wächst der Bauch nicht? Er wächst doch, stimmts, Carmen, er wächst doch. Ich habs schon nach oben gemeldet, daß du uns bald ausfällst für länger.

⁹² SEIDEL (1992), S. 90/91.

⁹³ SEIDEL (1992), S. 102.

⁹⁴ SEIDEL (1992), S. 103.

⁹⁵ „Sonja (Freundin von Carmen): Steh gerade, jetzt brauchst du nicht mehr anstehn beim Fleischer, jetzt bist du überall König. Frau Königin Mutter! [...] Dir jedenfalls steht eine sehr gute Zeit bevor, immer wenn du keine Lust mehr zum Arbeiten hast, dann sagst du äh, fasst deinen Bauch an, äh, mir wird schlecht, äh, und dann kannst du dich hinlegen, oh, oh, du mußt stöhnen. Probier mal, ob du auch Talent hast zur Mutter. Na los, mach mal, ich war auch schon dreimal schwanger, aber jetzt pumpt mich keiner mehr voll.“ SEIDEL (1992), S. 109.

Hau rein und sitz nicht da wie ein stumpfes Messer! Mehr Geld für dich habe ich auch durchgeboxt. Geht ja nicht mehr, die paar Groschen.

FRAU TSCHIRCH: Sag danke.

CARMEN: Danke, Frau Schaller.

FRAU SCHUBERT: Es schmeckt ihr nicht.

FRAU TSCHIRCH: Ob sie isst oder nicht, ein Kind nimmt sich, was es braucht. Wenn es nichts kriegt, nimmts von der Mutter. Die Mutter geht dabei drauf. So ist es.“⁹⁶

Als die Kolleginnen unbedingt das Kind sehen wollen, stiehlt Carmen einen fremden Säugling und erwürgt ihn schließlich in einem Anfall von Fieberwahn.

Carmen agiert einerseits als Opfer entfremdeter gesellschaftlicher und privater Beziehungen, andererseits veräußert sie auch ihre Wut über die Anmaßung der Normierungen und die Unmöglichkeit einer anderen Perspektive. Sie lässt Harald von einem anderen Mann verprügeln, sie zerstückt sein Photo mit einem Messer, sie führt ihre Kolleginnen mit der vorgetäuschten Schwangerschaft hinters Licht und fühlt sich in diesem Moment der bewussten Täuschung als aktives Subjekt. Manchmal möchte Carmen auch alle erwürgen, ihr ist eine verbale und physische Aggression eigen, immer wieder versucht sie sich von dem gesellschaftlichen Umfeld und dessen Ansprüchen abzugrenzen. Doch die Wut bietet ebenso wenig wie die eigene Wohnung einen Schutz vor den Fremdbestimmungen, die Kolleginnen haben einen Schlüssel zu Carmens Wohnung, die Männer greifen ungebeten nach ihrem Körper und schließlich steht die Polizei vor der Tür.

Entfremdung wirkt in Seidels Stück strukturell, der Autor entwirft ein Netz von Machtbeziehungen, die normierend wirken und das Individuum zerstören. Die Norm veräußert sich nicht nur über Institutionen oder politische Doktrin, sondern greift auf private Beziehungen über, sie manifestiert sich in der Vergesellschaftung des Menschen als eines geschlechtlichen Arbeitskörpers. Carmen Kittels Unterwerfung erfolgt am Arbeitsplatz und im Kolleginnenkreis, in den privaten Freundschaften und sexuellen Beziehungen und schließlich auch im Zuge ihrer vorgetäuschten Mutterschaft. Sie ist kein Gretchen, das erst verführt werden muss, um aus dem Rahmen einer gesellschaftlichen Moral zu fallen, sie ist von Beginn an die Fremde, eine Medea in Korinth,⁹⁷ die sich den gesellschaftlichen Spielregeln nicht anpassen kann und dies auch nicht will, die argwöhnisch beobachtet, reglementiert und verraten wird. Die Tötung des Kindes erfolgt wie bei Jutta in einem Affekt, es ist der Aufschrei eines fremdbestimmten Individuums, das weder über die zu lebende Gegenwart noch über die Zukunft verfügen kann und diese Verurteilung zur Passivität mit einer Tat beantwortet, der eine Ohnmacht und die Abkehr von einem weiteren gesellschaftlichen Dasein gleichzeitig eingeschrieben sind.

⁹⁶ SEIDEL (1992), S. 112f.

⁹⁷ Christa Wolf hat in ihrer Bearbeitung der Medea-Geschichte die Fremdheit Medeas in Korinth deutlich herausgearbeitet. Medea ordnet sich weder der Lebensart noch den gesellschaftlichen Regeln unter, sondern pflegt ihre kolchischen Traditionen. Jason dagegen steigt auf, er steht für die Anpassung an das politische System Kreons. In Wolfs Fassung tötet Medea weder Glauke noch die eigenen Kinder, diese werden von den KorintherInnen gesteinigt. Vgl.: WOLF, CHRISTA: Medea. Stimmen. München 1996.

Dieses „Nicht-Sein“ des Individuums im gesellschaftlichen „Dasein“ unter den Bedingungen einer ökonomischen, politischen wie auch privaten Unterwerfung wird in vielen Texten der 80er Jahre zum unaufhebbaren Zustand bzw. zur Grundbedingung gesellschaftlicher Existenz. „Besser wird's nicht. / Aber schlimmer vielleicht auch nicht“,⁹⁸ heißt es in KONDESMILCHPANORAMA (1980), einem weiteren eindrucksvollen Text von Georg Seidel, der diese strukturelle Funktionsweise von Entfremdung anhand einer „ganz normalen“ Familie nachzeichnet. Es braucht hier keine AußenseiterInnen, auch keinen sozialen Konfliktpunkt, um die genannten Normierungen aufzudecken, sondern lediglich die Perspektive auf den Alltag. Die ehemaligen HeldInnen der Arbeit, sie ist Verkäuferin und er arbeitet als Melker, sitzen Abend für Abend erschöpft auf dem Sofa, selbst eine Urlaubsreise strengt noch an. Die Frauen baden ihre geschwollenen Beine in Fußbädern, fürchten sich vor dem morgendlichen Läuten des Weckers und träumen von einem vegetativen Zustand:

„MUTTER: so werde ich dasitzen, nichts hören, nichts sehen.
Ich werde nicht an die Arbeit denken,
ich werde überhaupt gar nichts denken.“⁹⁹

Die Entfremdung des vergesellschafteten Individuums lässt in dieser strukturalistischen Perspektive von Seidel keinen Außenraum oder imaginären Fluchtpunkt zu. Sie schleicht sich noch in die Träume der Tochter und lässt sie wie eine Gliederpuppe zwischen Arbeit, Ehe, Politik und Moral hin- und herzappeln. Die Totalität der Entfremdung zeigt sich darüber hinaus auch an der Ausbeutung und zunehmenden Zerstörung von Natur. Entfremdungskritik wird in den Stücken von Seidel und einigen Texten von Volker Braun konsequent zur Zivilisationskritik ausgeweitet. Im Text CARMEN KITTEL beleuchtet das Morgenrot der Zukunft, im Arbeiterkampflied DEM MORGENROT ENTGEGEN¹⁰⁰ noch euphorisch besungen, eine Friedhofsszenerie:

„Straßenflucht. Morgenrot. / Ein toter Baum, Achim und Sonja streichen ihn weiß an und zeichnen schwarze Kreuze aufs Weiße. Auftritt Harald.

SONJA: Fische lagen am Strand, Bäume brachen tot aus dem Waldboden. Die Menschen gingen gebückt unter dem Dreck, der in der Luft lag. Auch war viel Krach, der die Menschen verletzte. Das ist die Pest, schrieen einige, das ist die Pest; nur ist seine Folge ein anderer Tod. Eben – und das war der Fortschritt auf den alle stolz waren – abgewälzt auf das Wasser, abgewälzt auf die Luft, die Vögel, die Fische, abgewälzt auf die Erde, in der sich langsam die Risse vergrößerten. Sie taten sich auf als Schlund direkt in die Hölle. Einige Menschen waren schon in der Tiefe verschwunden.¹⁰¹

[...]

⁹⁸ SEIDEL (1992), S. 49. Die Uraufführung von KONDESMILCHPANORAMA fand am 6.12.1980 in Schwerin statt.

⁹⁹ SEIDEL (1992), S. 11.

¹⁰⁰ DEM MORGENROT ENTGEGEN ist ein Arbeiterkampflied aus der Weimarer Republik, es gehört zum offiziellen politischen Liedmaterial der DDR: „Wir haben selbst erfahren / der Arbeit Frongewalt / in düstren Kinderjahren / und wurden früh schon alt. / Sie hat an unserm Fuß geklirrt, / die Kette, die nur schwerer wird. / Wach auf, du junge Garde / des Proletariats!“

¹⁰¹ SEIDEL (1992), S. 123.

HARALD: Scheiß Morgenrot. Schwarze Kreuze und Morgenrot, alles tot, Morgenrot, Morgenrot ...¹⁰²

Die Zukunft wird in Sonjas Monolog nicht in der grammatikalischen Form des Futur I oder Futur II und damit als Aussicht und Versprechen formuliert, sondern in der Vergangenheitsform erzählt. Die Verheißungen der sozialistischen Gesellschaftsutopie münden in ein apokalyptisches Bild ein.

In Volker Brauns Stück DIE ÜBERGANGSGESELLSCHAFT (1982) ist die zerstörte Natur wie in dem von Bianca Schemel analysierten Film BANKETT FÜR ACHILLES der visuelle Hintergrund der Handlung, eine Regieanweisung benennt einen alten Garten, an dem ein trüber, dampfender Fluss vorbeifließt, die Terrasse des Hauses ist halb von Müll verschüttet.¹⁰³ In Volker Brauns anderem Stück SCHMITTEN sagt die Titelfigur:

„Schmitten: Die Bäume, ich muß lachen. In Reih und Glied. Wie ein Feld. Das blüht alles nach Plan. Die haben sie auch erzogen. [...] Da hab ich lieber Gras, und Himmel, und das verschwind auch. Von der vielen Arbeit, in tausend Jahren mal, is alles Gras weg. Die kriegen den Planet noch glatt.“¹⁰⁴

Ein Szenarium wie in Helmut Baierls Stück KIRSCHENPFLÜCKEN von 1979, in dem die junge Mähdrescherfahrerin Klaudia mit ihrem nackten Körper drei Kirschbäume gegen den Fortschritt verteidigt und ihre Abholzung auf diese Weise verhindert kann, erscheint vor diesem intertextuellen Hintergrund schon fast wie eine Farce.¹⁰⁵

¹⁰² SEIDEL (1992), S. 124.

¹⁰³ BRAUN, VOLKER: Die Übergangsgesellschaft. IN: Theater der Zeit 5/1988, S. 59.

¹⁰⁴ BRAUN, VOLKER: Schmitten. IN: Theater der Zeit 4/1982, S. 70. Die Uraufführung des Stückes fand am 18.1.1982 in Leipzig statt.

¹⁰⁵ Vgl.: BAIERL, HELMUT: Kirschenpflücken. IN: Theater der Zeit 2/1980, S. 58-70. Die Uraufführung sollte 1979 in Dresden stattfinden, wurde aber von dem Schauspielregisseur Horst Schönemann eine Woche vor dem Aufführungstermin abgesetzt. Baierls damalige Stellungnahme lässt allerdings darauf schließen, dass es sich hier weniger um eine Maßnahme der politischen Zensur denn um eine ästhetische und künstlerische Auseinandersetzung zwischen Schauspielregisseur und Autor handelte. „Der neue Dresdner Schauspielregisseur Horst Schönemann lud nach zwei Durchläufen mit Publikum den Regisseur und mich zum Gespräch. Es sei nicht gelungen, das wichtige Anliegen des Stückes, zu dem er sich bekenne, künstlerisch überzeugend zu gestalten.“ JOHN, HANS-RAINER: Fortschritt ist Fortschreiten mit den Menschen. Gespräch mit Helmut Baierl über „Kirschenpflücken“. IN: Theater der Zeit 2/1980, S. 56.

7. Die reproduktive Arbeit

7.1. „BIN 'NE RICHTIGE RABENMUTTER“.¹

Die Inszenierung der reproduktiven Arbeiten von Hausfrauen und erwerbstätigen Müttern in den Spielfilmen der DEFA

Bianca Schemel

Der Topos der Rabenmutter ist in Deutschland seit Jahrhunderten weit verbreitet und wird selbst in den aktuellen Debatten zur Frauenerwerbstätigkeit immer wieder aufgerufen.² Das Titel gebende Zitat dieses Kapitels ist dem DEFA-Gegenwartsfilm DAS SIEBENTE JAHR (1969) entnommen und stammt aus dem Mund der Protagonistin Barbara Heim, einer promovierten Herzchirurgin, die aufgrund einer Komplikation nach einer OP ihre fünfjährige Tochter nicht aus dem Kindergarten abholen kann. Nach dem etymologischen Wörterbuch existieren die Begriffe Rabenmutter und Rabenvater bereits seit dem 16. Jahrhundert. Sie basieren auf der – im Übrigen falschen – Annahme, dass Raben ihre Jungen aus dem Nest werfen, wenn sie sie nicht mehr füttern wollen. Bezog sich der Vergleich mit den schlecht beleumundeten Vögeln also zunächst auf eine physische Vernachlässigung der Kinder durch beide Eltern, verlor sich der Begriff des Rabenvaters über die Jahrhunderte. Der Begriff der Rabenmutter rekurriert in seiner gegenwärtigen Bedeutung und Verwendung vor allem auf die berufstätige Mutter und das Problem der Vereinbarkeit von Beruf und Familie. Damit durchziehen diesen Topos mehrere Konflikte, in denen die Frage nach dem Verhältnis von produktiver und reproduktiver Arbeit und nach deren geschlechtsspezifischer Verteilung aufgeworfen und zugleich die staatliche Regulierung der biologischen Reproduktion vor dem Hintergrund einer ökonomisch notwendigen und politisch gewollten Berufstätigkeit von Frauen verhandelt wird.

Im Zentrum dieses Kapitels steht die Analyse der Inszenierung der reproduktive Arbeit von Hausfrauen und berufstätigen Müttern im DEFA-Gegenwartsfilm. Der zentrale Begriff, von dem meine Untersuchung ausgeht, ist der der Reproduktion, wobei ich auf mehrere miteinander verschränkte Bedeutungsebenen rekurrieren werde. Einmal kann mit Reproduktion die stetige Wiederherstellung der gesellschaftlichen Produktionsbedingungen und damit einhergehend die Erneuerung bestehender sozialer, ökonomischer, geschlechtsspezifischer und politischer Macht- und Herrschaftsverhältnisse gemeint sein. Gleichfalls bezieht sich der Begriff auf die Wiederherstellung von Arbeitskraft und Produktionsmitteln, wovon ein Teilbereich die Hausarbeit bildet. In der Demografie wiederum richtet sich die Verwendung des Begriffs auf das Zeugungs- und Gebärverhalten und dessen politische Steuerung. In diesem Kapitel sollen die genannten Dimensionen von Reproduktion

¹ DAS SIEBENTE JAHR, 1969, RE: Frank Vogel, DR: Anne Pfeuffer, KA: Roland Gräf, MU: Peter Rabenalt, SB: Dieter Adam, KO: Helga Scherff, SC: Helga Krause, PL: Erich Kühne, KAG Berlin, 83 min, s/w, DA: Jessy Rameik (Barbara Heim), Wolfgang Kielsing (Günther Heim), Ulrich Thein (Manfred Sommer), Monika Gabriel (Margot Sommer) u.a.

² Vgl. z.B.: VINKEN, BARBARA: Die deutsche Mutter. Der lange Schatten eines Mythos. München 2002; SPIEGEL SPECIAL 1/2008: Das starke Geschlecht. Was Frauen erfolgreich macht.

zusammen gedacht werden, da sie in dem Diskurs über die Vereinbarkeit von Berufstätigkeit und Mutterschaft sowie über die geschlechtsspezifische Arbeitsteilung miteinander verwoben sind.

Die Trennung von gesellschaftlicher Produktion und individueller Reproduktion sowie ihre unterschiedlichen Wertigkeiten bildeten sich mit der Industrialisierung im 18. Jahrhundert heraus.³ Während die produktiven Arbeiten im Zuge dieser Entwicklung verberuflicht wurden und die Arbeitskraft einen warenförmigen Charakter annahm, wurden im Gegensatz dazu die reproduktiven Arbeiten in die Familie verlagert und blieben unbezahlt. Mit dieser dichotomen Aufteilung ging eine geschlechtsspezifische Segregation einher: Die schlecht bezahlten, unqualifizierten produktiven Arbeiten und die reproduktiven, nicht bezahlten Arbeiten blieben weitestgehend den Frauen vorbehalten. Die reproduktive Arbeit der Frauen verschwand in diesem Prozess aus der öffentlichen Wahrnehmung. Sie wurde zur Nicht-Arbeit, während die produktiven, männlich codierten Tätigkeiten den normativen Maßstab für Arbeit bildeten. Als gutes Beispiel für das Verschweigen der von Frauen geleisteten Arbeit können die Erörterungen von Karl Marx zum Reproduktionsprozess gelten, in denen die direkte Reproduktionsarbeit in Form von Hausarbeit und Kindererziehung nicht berücksichtigt wurde.⁴ Die ökonomische und geschlechtsspezifische Segregation von produktiver und reproduktiver Arbeit korrespondierte mit den sich herausbildenden Vorstellungen zu den Geschlechtscharakteren, welche zugleich im Zirkelschluss die geschlechtsspezifische Arbeitsteilung legitimierten. Es sei in diesem Zusammenhang an die Vielzahl von Philosophen und Literaten erinnert, die in den letzten zweieinhalb Jahrhunderten die bürgerliche Mutter und Hausfrau idealisierend besungen haben,⁵ wie zum Beispiel Friedrich Schiller in seinem viel zitierten „Lied von der Glocke“, in dem es heißt:

„Der Mann muss hinaus / ins feindliche Leben“ und „Und drinnen waltet die züchtige Hausfrau / die Mutter der Kinder / und herrschet weise / im häuslichen Kreise“.⁶

Nüchterner betrachtet unterliegt die reproduktive Arbeit der nicht berufstätigen Hausfrau einem Tauschverhältnis, in dem weibliche Arbeitskraft und Sexualität gegen ökonomische Absicherung und Partizipation am männlichen Status getauscht werden. Der Hausfrauenstatus und die damit verknüpften Beziehungen realisieren sich im Wesentlichen

³ Vgl.: HAUSEN, KARIN: Einleitung. Wirtschaften mit Geschlechterordnung. IN: DIES.: Geschlechterhierarchie und Arbeitsteilung. Zur Geschichte ungleicher Erwerbschancen von Männern und Frauen. Göttingen 1993, S. 7 ff, S. 40 ff; DIES.: Frauenerwerbstätigkeit und erwerbstätige Frauen. Anmerkungen zur historischen Forschung. IN: BUDDE, GUNILLA-FRIEDERIKE (Hg.): Frauen arbeiten. Weibliche Erwerbstätigkeit in Ost- und Westdeutschland nach 1945. Göttingen 1997, S. 19 ff; HONEGGER, CLAUDIA: Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaft vom Menschen und das Weib 1750-1850. München 1996; DIEMER, SUSANNE: Patriarchalismus in der DDR. Opladen 1994, S. 17 ff.

⁴ Vgl.: BEETZ, MANUELA: Die Produktion und Reproduktion des unmittelbaren Lebens. Familien- und Geschlechterverhältnisse bei Karl Marx und Friedrich Engels. Köln 1989.

⁵ Siehe dazu auch die Äußerungen von Rousseau, Pestalozzi sowie das Konzept der geistigen Mütterlichkeit in der bürgerlichen Frauenbewegung am Ende des 19. und zu Anfang des 20. Jahrhunderts in Deutschland. Vgl.: VINKEN (2002); GERHARD (1990).

⁶ Zit. nach: RERRICH, MARIA S.: Die Globalisierung der Hausarbeit. IN: Edition Le Monde diplomatique (Hg.): Die Globalisierungsmacher. Konzerne, Netzwerke, Abgehängte. Berlin 2007, S. 49.

durch den Gesellschaftsvertrag der Ehe. Die bürgerliche Ehe- und Hausfrau blieb für lange Zeit die Norm und das Ideal weiblicher Lebensentwürfe, sie entfalten auch heute noch große Wirkmächtigkeit, etwa durch staatliche Regulierungen wie das Ehegattensplitting. Die Auffassung von der Hausarbeit als minderwertiger Tätigkeit und Nicht-Arbeit in der Industriegesellschaft floss auch in das Programm der ArbeiterInnenbewegung ein, als diese sich im 19. Jahrhundert konstituierte. Die Integration der Frauen in die produktive Arbeit hatte in der sozialistischen Bewegung oberste Priorität, die reproduktiven Arbeit hingegen sollten vergesellschaftet bzw. verstaatlicht werden.⁷ Dieses theoretische Konzept, zum Beispiel vertreten durch Clara Zetkin und Friedrich Engels, prägte auch teilweise das politische und staatliche Handeln in der DDR.

Dass die Haus- und Erziehungsarbeit von Frauen wieder in den Arbeitsbegriff integriert und als gesellschaftlich notwendig und für die Erwerbsarbeit als unverzichtbar betrachtet wurde, ist der feministischen Forschung seit den 1970er Jahren zu verdanken. Diese erfasste erstmals die reproduktive Arbeit in ihrer besonderen Qualität als nicht marktförmige, unbezahlte Arbeit, die von eigenen Leistungsstandards und Regeln geprägt ist, die sich auf die Verausgabung von Arbeitskraft beziehen.⁸ Vor dem skizzierten historischen Hintergrund konzentriert sich die folgende Untersuchung nur auf die Inszenierung bestimmter reproduktiver Arbeiten, und zwar derjenigen, die gemeinhin als Haus- und Familienarbeit bezeichnet werden und zu denen Tätigkeiten wie Kochen, Einkaufen, Reinigung der Wohnung und der Wäsche, Gartenarbeit, Pflege und Reparatur technischer Geräte sowie die Kinderbetreuung, -pflege, -versorgung und -erziehung zählen.⁹

Zu Anfang dieses Kapitels soll die Inszenierung der reproduktiven Arbeiten von Hausfrauen analysiert werden, die oftmals nicht mit den offiziellen Verlautbarungen zur Reproduktionsarbeit in der DDR konform gingen. In neun der untersuchten DEFA-Filme werden eine oder mehrere weibliche Figuren als Hausfrauen inszeniert. Das ist eine überraschend hohe Zahl, die die normative Rolle der berufstätigen Frau in einem anderen Licht erscheinen lässt, und eine ebenso außergewöhnliche Größe, wenn man bedenkt, dass nur fünf Filme eine Frau in Leitungsposition in Szene setzen. Allen DEFA-Gegenwartsfilmen,¹⁰ die eine Hausfrau inszenieren, ist gemeinsam, dass sie die reproduktive Arbeit nur

⁷ Vgl. z.B.: ENGELS, FRIEDRICH: Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staates. (MEW Bd. 21.) Berlin 1973.

⁸ Vgl.: HAUSEN (1997), S. 19 ff.

⁹ Diese Arbeiten unterscheiden sich deutlich durch ihren Notwendigkeitscharakter von denen ebenfalls zur Reproduktionssphäre gehörigen Freizeitaktivitäten, die frei wählbar sind und nicht in der Analyse berücksichtigt werden. Vgl.: GYSI, JUTTA (Hg.): Familienleben in der DDR. Zum Alltag von Familien und Kindern. Berlin 1989, S. 181.

¹⁰ Zu den DEFA-Gegenwartsfilmen, die Hausfrauenfiguren inszenieren, gehören: DER ARZT VON BOTHENOW, 1961 (Christine, Ehefrau des Arztes Harry Brenner), LEBEN ZU ZWEIT, 1968 (entlohnte Haushaltshilfe), ZEIT ZU LEBEN, 1969 (Mutter des Werkleiters Lorenz Reger), DAS SIEBENTE JAHR, 1969 (Margot, Ehefrau des Chirurgen Manfred), NETZWERK, 1970, (Frau Heinicke, die Ehefrau des Werkleiters; Katja Ragosch, ehemalige Meisterin, nun Ehefrau des Meisters Ragosch; Frau Püschel, Ehefrau des Ingenieurs Püschel), WEIL ICH DICH LIEBE, 1970 (Eva, ehemalige Konstrukteurin, nun Ehefrau des Tierarztes), DER MANN, DER NACH DER OMA KAM, 1972 (Oma Piesold, Mutter des Moderators Piesold; Erwin Graffunda, entlohnte Haushaltshilfe), BIS DASS DER TOD EUCH SCHEIDET, 1979 (Sonja, Verkäuferin, nach Geburt des Kindes Haus- und Ehefrau), GRÜNE

am Rande visualisieren, dominierend sind verbale, dialogische Verhandlungen. Es ist in diesem Zusammenhang bezeichnend, dass ein Film wie *DER MANN, DER NACH DER OMA KAM* (1972),¹¹ in dem der männliche Protagonist bei einer Vielzahl von Haus- und Erziehungsarbeiten gezeigt wird, eine absolute Ausnahme bildet. Bis 1972 lassen sich verschiedene, teils gegensätzliche Formen der Ausgestaltung der Hausfrauenfigur ausmachen. Nach der negativen Zeichnung der Hausfrauenfigur in den frühen 60er Jahren lässt sich in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts die Rehabilitation dieser Figur unter konservativen Vorzeichen, gleichzeitig aber auch die Inszenierung des Hausfrauendaseins als vorübergehende, nicht zufriedenstellende Lebensphase und außerdem die Verberuflichung reproduktiver Arbeiten beobachten. 1972 ist diese Konjunktur der Hausfrauenfigur im DEFA-Gegenwartsfilm weitestgehend beendet.

1961 wird die Hausfrau noch mit klarer, ideologisch motivierter Ablehnung in Szene gesetzt. Sie gilt als ein veralteter, bürgerlicher Lebensentwurf, die der politisch und ökonomisch gewünschten Integration von Frauen in die Erwerbstätigkeit entgegensteht. Charakteristisch dafür kann der Film *DER ARZT VON BOTHENOW*¹² gelten, in dem anhand zweier Figuren konträre weibliche Lebensentwürfe verhandelt werden. Die nicht berufstätige Ehefrau des Arztes Harry Brenner wird in diesem Film ausschließlich negativ charakterisiert und in der dramaturgischen Konfrontation mit der Figur der Krankenschwester Eva wird deutlich, dass dieser weibliche Lebensstil in der neuen sozialistischen Gemeinschaft nichts zu suchen hat. Mit dem Ende des Jahrzehnts differenziert sich die Inszenierung der Hausfrau aus, wobei die pejorative Variante kaum mehr vorkommt. Positiv werden die Hausfrauenfiguren allerdings nur dann inszeniert, wenn sie, wie in den Filmen *ZEIT ZU LEBEN*¹³ (1969) und *NETZWERK*¹⁴ (1970), den beruflich beanspruchten männlichen Werkleitern ihre Karriere ermöglichen, indem sie die reproduktiven Familienarbeiten übernehmen. An diesen skizzierten Figurenkonstellationen wird deutlich, dass eine Kritik an der geschlechtsspezifischen Arbeitsteilung und der „bürgerlichen“ weiblichen Rolle nicht mehr opportun scheint, wenn wichtige Funktionsträger von Partei und Staat inszeniert werden.

HOCHZEIT, 1989 (Susanne, ehemaliger Lehrling in einer Konditorei, nach Geburt der Zwillige Haus- und Ehefrau).

¹¹ *DER MANN, DER NACH DER OMA KAM* (1972), RE: Roland Oehme, SZ: Maurycy Janowski, Lothar Kusche, LV: Erzählung „Graffunda räumt auf“ von Renate Holland-Moritz, DR: Willi Brückner, KA: Wolfgang Braumann, MU: Gerd Natschinski, SB: Hans Poppe, KO: Maria Welzig, SC: Hildegard Conrad Nöller, PL: Siegfried Kabitzke, KAG Johannisthal, 93 min, fa, brw, DA: Winfried Glatzleder (Erwin Graffunda), Marita Böhme (Gudrun Piesold), Rolf Herricht (Günter Piesold), Ilse Voigt (Oma), Herbert Köfer (Kotschmann) u.a.

¹² *DER ARZT VON BOTHENOW*, 1961, RE: Johannes Knittel, BU: Gerhard Bengsch, DR: Liselotte Bortfeldt, KA: Günter Eisinger, MU: Hans Hendrik Wehding, BA: Harald Horn, KO: Luise Schmidt, SC: Ursula Rudski, PL: Paul Ramacher, 101 min, s/w, Tovi, DA: Otto Mellies (Harry Brenner), Christine Laszar (Christine Brenner), Ingeborg Schumacher (Eva Böhm) u.a.

¹³ *ZEIT ZU LEBEN*, 1969, RE: Horst Seemann, SZ: Wolfgang Held, DR: Walter Janka, KA: Helmut Bergmann, MU: Klaus Hugo, SB: Dieter Adam, KO: Elisabeth Selle, Wolfgang Friedrichs, SC: Bärbel Weigel, PL: Alexander Lösche, KAG Bebelberg, 104 min, fa, Cine, DA: Leon Niemczyk (Lorenz Reger), Jutta Hoffmann (Katja Sommer), Jürgen Hentsch (Fred Sommer), Frank Schenk (Klaus Reger) u.a.

¹⁴ *NETZWERK*, 1970, RE: Ralf Kirsten, SZ: Ralf Kirsten, Eberhard Panitz, DR: Anne Pfeuffer, KA: Claus Neumann, MU: André Asriel, SB: Hans Poppe, Jochen Keller, KO: Werner Bergemann, SC: Evelyn Carow, PL: Erich Albrecht, 80 min, s/w, brw, DA: Alfred Müller (Kahler), Jutta Wachowiak (Ruth Kahler), Manfred Krug (Schaffrath), Fred Düren (Ragosch), Katja Paryla (Katja Ragosch) u.a.

Figurengestaltung und Dramaturgie beider Filme suggerieren, dass die männlichen Helden ihre berufliche Aufgabe – bei der es um nichts Geringeres als die Umsetzung der wissenschaftlich-technischen Revolution in ihren Betrieben und das Erreichen des Weltniveaus geht – ohne die häusliche Unterstützung der nicht-berufstätigen Frau nicht ausführen können. Indirekt wird dabei zugleich die geschlechtsspezifische Hierarchisierung von Arbeit fortgeschrieben, indem die männliche Berufstätigkeit als die gesellschaftlich wichtigere Arbeit konzipiert wird.

Einen differenzierten und zugleich ambivalenten Entwurf der Haus- und Ehefrau wagt hingegen der Film *DAS SIEBENTE JAHR* (1969). Er diskutiert das Für und Wider weiblicher Berufstätigkeit anhand zweier Protagonistinnen. In der Figuren-, Kostüm- und Setgestaltung wird dabei zum Teil an die Inszenierung der Haus- und Ehefrau aus dem Film *DER ARZT VON BOTHENOW* angeknüpft, allerdings werden dabei ganz andere Bewertungen vorgenommen. Die berufstätige Frau Barbara erscheint gegenüber der jungen, attraktiven Hausfrau Margot, die ihrem Ehemann ein friedliches und schönes Heim und dadurch „Urlaub“ von seinem anspruchsvollen Beruf bietet, als von der Arbeit überanstrengt gezeichnet. Barbaras anspruchsvolle Tätigkeit als Chirurgin wird zur Belastungsprobe für die Partnerschaft. In den Filmen *WEIL ICH DICH LIEBE*¹⁵ (1970) und *NETZWERK* (1970) werden hingegen berufstätige Frauen zu Hausfrauen, weil sie aufgrund eines Arbeitsplatzwechsels ihres Ehemannes und des damit einhergehenden Ortswechsels ihre Berufstätigkeit aufgeben. Die Beschränktheit auf den häuslichen Kreis und seine Pflichten, die fehlenden sozialen und beruflichen Kontakte führen jedoch bei beiden Figuren zu zunehmender Unzufriedenheit, welche die Liebesbeziehung zum berufstätigen Partner bedroht. Die Attraktivität und Liebesfähigkeit einer Frau knüpfen diese Filme auf selbstverständliche Weise an eine Berufstätigkeit. Das Hausfrauendasein erscheint bei diesen Figuren nur als eine Lebensphase und die Berufstätigkeit als das offensichtliche Ideal. Interessant ist dabei, dass nicht die Abhängigkeiten und Ungerechtigkeiten, die dem Tauschverhältnis zwischen dem berufstätigen Ehemann und der Hausfrau immanent sind, zum Gegenstand der filmischen Konflikte werden, sondern die fehlende berufliche Aufgabe der weiblichen Figuren. Eine ernsthafte Auseinandersetzung mit der Hausfrauenfigur und ihren patriarchalen Grundlagen scheuen die beschriebenen Inszenierungen damit ganz offensichtlich.

Bemerkenswert sind zwei weitere DEFA-Gegenwartsfilme, in denen die reproduktive Arbeit verberuflicht wird. In *LEBEN ZU ZWEIT*¹⁶ (1968) beschäftigt die allein erziehende Standesbeamtin Karin eine ältere Frau als bezahlte Haushaltshilfe. In dem Lustspiel *DER*

¹⁵ *WEIL ICH DICH LIEBE*, 1970, RE: Helmut Brandis, Hans Kratzert, BU: Helmut Brandis, DR: Gerhard Hartwig, KA: Wolfgang Braumann, MU: Wilhelm Neef, SB: Harry Leupold, KO: Isolde Warscycek, SC: Ursula Zweig, PL: Martin Sonnabend, 98 min, fa, brw, DA: Roman Wilhelmi (Gerd Thiessen), Ursula Werner (Eva Thiessen), Marita Böhme (Dr. Ladebach) u.a.

¹⁶ *LEBEN ZU ZWEIT*, 1968, RE: Herrmann Zschoche, BU: Gisela Steineckert, DR: Anne Pfeuffert, KA: Roland Gräf, MU: Georg Kratzer, SB: Christoph Schneider, KO: Marlene Froese, SC: Rita Hiller, PL: Erich Kühne, KAG Berlin, 84 min, s/w, DA: Marita Böhme (Karin Werner), Ilse Voigt (Frau Braun) u.a.

MANN, DER NACH DER OMA KAM (1972) führt anfangs die Großmutter den Haushalt eines Künstlerehepaares¹⁷ mit drei Kindern, eine Aufgabe, die jedoch von dem jungen Erwin Graffunda übernommen wird, als diese wieder heiratet. Mit dem Geschlechterrollentausch erfolgt gleichzeitig die Umwertung der reproduktiven Arbeiten. Die bisher gesellschaftlich und familiär nicht anerkannten weiblichen Tätigkeiten werden im Zuge dessen zur bezahlten und wertgeschätzten Erwerbsarbeit. Durch die Professionalisierung erscheint die reproduktive Arbeit erstmalig im DEFA-Gegenwartsfilm als vollwertige Arbeit, auch weil sie nun in ihrer Komplexität gezeigt wird. In einer Art Travestie wird der professionelle Hausmann in diesem Film durch die Übernahme der traditionell weiblichen Rolle zur besseren Hausfrau stilisiert. Die mit dem Rollentausch zunächst scheinbar intendierte Kritik an der geschlechtsspezifischen Arbeitsteilung sowie die Umwertung reproduktiver Arbeit durch ihre Professionalisierung wird am Ende des Films jedoch aufgehoben. Erwin Graffunda entpuppt sich als Promovend, der sich in seiner Dissertation mit reproduktiven Arbeiten und der Rolle der Frau beschäftigt und seine wissenschaftliche Arbeit lediglich mit praktischen Erfahrungen unterfüttern wollte.

Einzigartig ist die überzeugende Inszenierung der Hausfrauenrolle in dem Film BIS DASS DER TOD EUCH SCHEIDET¹⁸ von Heiner Carow. Im Gegensatz zu allen anderen untersuchten Filmen werden in ihm deutlich die patriarchalen Herrschaftsverhältnisse in einer Ehe inszeniert, die mit dem Verbot der Berufstätigkeit durch den Ehemann beginnen und in brutale Ausbrüche und die Vergewaltigung der Protagonistin Sonja durch ihren Ehemann münden. In dem Film wird erstmalig eine durch die Unabhängigkeit berufstätiger Frauen verunsicherte Männlichkeit inszeniert; nur mit Gewalt kann sich der Protagonist gegen das Verschwinden seiner tradierten Rolle als Versorger und Oberhaupt der Familie wehren. Sonja hingegen ist die einzige Frauenfigur in den DEFA-Filmen, die sich einer Übernahme der reproduktiven Arbeiten erfolgreich entzieht. Sie wehrt sich gegen ihre Beschränkung auf die Rolle als Hausfrau und Mutter, indem sie heimlich einer Erwerbstätigkeit nachgeht und der Geburt eines weiteren Kindes durch einen Schwangerschaftsabbruch zuvorkommt.

Der zweite Schwerpunkt dieses Kapitels liegt auf der Analyse der Inszenierung der reproduktiven Arbeiten von berufstätigen Müttern. Bei dem in der DDR ab Mitte der 1960er Jahre vorherrschenden Leitbild der berufstätigen Frau und Mutter vermag es nicht zu überraschen, dass es eine Vielzahl von DEFA-Gegenwartsfilmen gibt, die Konflikte um eine Vereinbarkeit von Berufstätigkeit und Mutterschaft thematisieren. Dabei wird jedoch offensichtlich, dass alle betrachteten Filme ausschließlich Vereinbarkeitsprobleme der

¹⁷ Gudrun Piesold arbeitet als Sängerin am Theater, Günter ist als Fernsehmoderator und Synchronsprecher tätig.

¹⁸ BIS DASS DER TOD EUCH SCHEIDET, 1979, RE: Heiner Carow, SZ: Günther Rücker, DR: Barbara Rogall, Dieter Wolf, KA: Jürgen Brauer, MU: Peter Gotthardt, SB: Harry Leupold, KO: Horst Rosette, Renate Herrmann, SC: Evelyn Carow, PL: Erich Albrecht, AG Babelsberg, 96 min, fa, brw, DA: Katrin Saß (Sonja), Martin Seifert (Jens), Angelica Domröse (Jens Schwester), Renate Krößner (Tilli) u.a.

weiblichen Figuren, nicht aber der männlichen kennen und damit die Familienpolitik der DDR affirmieren, die ebenfalls nur Mütter als Adressantinnen kannte. Der Eintritt berufstätiger Mütter in die filmische Welt der DEFA beginnt 1965 und kennzeichnet zugleich einen Umbruch. Die bis dato verfilmten Erzählungen von der Integration weiblicher Figuren ins Berufsleben und vom Aufbau eines neuen sozialistischen Staates werden nun abgelöst von Geschichten, die sich mit der Vereinbarkeit von Beruf und Mutterschaft beschäftigen. Damit findet auch einer neuer Frauentyp Eingang in den DEFA-Film. Die weiblichen Figuren der Gegenwartsfilme sind nun beruflich qualifiziert, attraktiv, verheiratet und zwischen Ende 20 und Mitte 30 und lösen die jungen, naiven, enthusiastischen Mädchenfiguren der Aufbaufilme ab. Als Prototyp der berufstätigen Mutter kann vor allem Marita Böhme in *LOTS WEIB*¹⁹ (1965), *LEBEN ZU ZWEIT* (1968) und *DER MANN, DER NACH DER OMA KAM* (1972) gelten, aber auch Jutta Hoffmann in *DER DRITTE*²⁰ (1972) oder Jessy Rameik in *DAS SIEBENTE JAHR* (1969). Das offizielle Leitbild der berufstätigen Mutter findet in allen DEFA-Gegenwartsfilmen zwischen 1965 und 1979 Bestätigung, denn diese inszenieren eine gelungene Vereinbarung von Beruf und Familie, die von den Konflikten zur geschlechtsspezifischen Arbeitsteilung nicht gestört wird. Die reproduktive Arbeit wird darin als eine Nebentätigkeit behandelt, die als Nicht-Arbeit in der Regel bei den Frauenfiguren verbleibt, was sich am deutlichsten in den Visualisierungen und weniger in den Dialogen bemerkbar macht.

Dass die berufstätige Mutter ab 1965 zur dominanten weiblichen Figur im DEFA-Film wird, hängt mit einer Vielzahl an gesellschaftlichen Veränderungen zusammen. Auf der Ebene des politischen Diskurses geriet das bisherige Primat des Arbeitskörpers der Frau zunehmend in Konflikt mit dem aufkommenden Interesse am weiblichen Reproduktionskörper. Sinkende Bevölkerungszahlen durch Republikflucht zum einen und weniger Geburten zum anderen erforderten ein Umlenken, so dass der Diskurs zur berufstätigen Frau daraufhin mit dem zur Mutterschaft verknüpft wurde.²¹ Das 1965 in Kraft tretende Familiengesetzbuch (FGB) sowie die vielfältigen sozialpolitischen Maßnahmen,²² die vor allem in der Regierungszeit Erich Honeckers getroffen wurden, können als biopolitische Reaktion auf die genannten Veränderungen begriffen werden. Die Gesetze und Maßnahmen hatten gemeinsam, dass

¹⁹ *LOTS WEIB*, 1965, RE: Egon Günther, BU: Egon Günther, Helga Schütz, DR: Christel Gräf, KA: Otto Merz, MU: Karl-Ernst Sasse, SB: Werner Zieschnag, KO: Lydia Fiege, SC: Christa Stritt, PL: Hans Mahlich, KAG Roter Kreis, 106 min, s/w, Cine, DA: Marita Böhme (Katrin Lot), Günther Simon (Richard Lot), Rolf Römer (Lehrer Hempel), Elsa Grube-Deister (Lehrerin Jungnickel) u.a.

²⁰ *DER DRITTE*, 1972, RE: Egon Günther, SZ: Günther Rücker, LV: nach der Erzählung „Unter den Bäumen regnet es zweimal“ von Eberhard Panitz, DR: Werner Beck, KA: Erich Gusko, MB: Karl-Ernst Sasse, SB: Harald Horn, KO: Christiane Dorst, SC: Rita Hiller, PL: Heinz Mentel, KAG Berlin, 111 min, fa, DA: Jutta Hoffmann (Margit), Barbara Dittus (Lucie), Rolf Ludwig (Hrdlitschka) u.a.

²¹ Vgl. BUDDE, GUNILLA-FRIEDERIKE: Der Körper der „sozialistischen Frauenpersönlichkeit“. Weiblichkeitsvorstellungen in der SBZ und frühen DDR. IN: Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für Historische Sozialwissenschaft 4/2000, S. 620.

²² Vgl.: GRANDTKE, ANITA: Familienpolitik. IN: MANZ, GÜNTHER; SACHSE, EKKEHARD; WINKLER, GUNNAR: Sozialpolitik in der DDR. Ziele und Wirklichkeit. Berlin 2001, S. 317 ff.

sie die Verantwortung der Frauen für den Reproduktionsbereich politisch und juristisch festschrieben.

Die Mehrzahl der DEFA-Gegenwartsfilme vollzieht diesen Perspektivwechsel in seinen Figuren, Geschichten, Dramaturgien und Visualisierungen weitgehend unkritisch nach. Selbst der Film REIFE KIRSCHEN²³ (1972) bestätigt die beschriebene Konfiguration, obwohl er zu Anfang einen Vereinbarkeitskonflikt für seinen männlichen Helden behauptet. Der Regisseur Horst Seemann porträtiert in diesem Film, eine fünfköpfige Familie. Helmut's Frau gebiert mit über 40 Jahren nochmals ein Kind, kommt aber kurz nach der Geburt bei einem Autounfall ums Leben. Der Konflikt, der dadurch zwischen den neuen beruflichen Aufgaben des Brigadiers – er soll das erste Atomkraftwerk der DDR errichten und wird dann sogar zum Parteisekretär ernannt – und seinen väterlichen Pflichten entsteht, wird vom Film jedoch ohne großes Aufheben zugunsten der ökonomisch und politisch als wichtiger erachteten Arbeit Helmut's geklärt. Die Betreuung des Säuglings übernimmt schließlich die bereits erwachsene und selbst allein erziehende Tochter, die dafür sogar ihren Arbeitsplatz verlässt. An dieser Stelle wird das Motiv der Schiller'schen Glocke variierend wiederholt. Die Frau stellt ihre eigenen beruflichen und privaten Interessen zurück, um den Mann, der den vermeidlich wichtigeren Kampf führt, im Privaten den Rücken freizuhalten. In dieser Wiederholung wird nicht nur ein konservatives Frauenbild restauriert, sondern auch das verklärende Ideal der bürgerlichen Familie. Zugleich erinnert diese Konfliktauflösung frappierend an die Dramaturgien jener Gegenwartsfilme, die die Ehefrauen bzw. Mütter von Werkleitern in Szene setzen, wie in den Filmen ZEIT ZU LEBEN und NETZWERK.

Erst ab 1979 verändert sich die Inszenierung von berufstätigen Müttern. Die Gegenwartsfilme der DEFA beginnen nun, die Vereinbarkeitskonflikte um Familie und Beruf zuzuspitzen. Positive Entwürfe dieses weiblichen Rollenmodells gelingen kaum noch, es dominieren Überforderungsszenarien, in denen allein erziehende Frauen zwischen den beruflichen und privaten Ansprüchen hin- und hertaumeln. Die Filme DAS FAHRRAD²⁴ (1982) und BÜRGERSCHAFT FÜR EIN JAHR²⁵ (1981) kündigen mit ihren Protagonistinnen vollständig die gesellschaftliche Übereinkunft zum Verhältnis von Berufstätigkeit und Mutterschaft auf, indem insbesondere letzterer Film eine absolut dysfunktionale Frauenfigur kreiert, die sich ihrer staatlichen Funktionalisierung als Erwerbstätige und Mutter durch einen als asozial stigmatisierten Lebenswandel entzieht.

²³ REIFE KIRSCHEN, 1972, RE: Horst Seemann, SZ: Ralf Richter, Horst Seemann, DR: Walter Janka, KA: Helmut Bergmann, MU: Klaus Hugo, SB: Hans Poppe, KO: Barbara Müller, SC: Anneliese Hinze-Sokoloff, PL: Heinz Mentel, KAG Babelsberg, 99 min, fa, Cine, DA: Günther Simon (Helmut Kamp), Traudl Kulikowsky, (Ingrid Kamp) u.a.

²⁴ DAS FAHRRAD, 1982, RE: Evelyn Schmidt, SZ: Ernst Wenig, DR: Erika Richter, KA: Roland Dressel, MU: Peter Rabenalt, SB: Marlene Willmann, KO: Ursula Strumpf, SC: Sabine Schmager, PL: Günter Schwaak, GR Babelsberg, 90 min, fa, brw, DA: Heidemarie Schneider (Susanne), Roman Kaminski (Thomas) u.a.

²⁵ BÜRGERSCHAFT FÜR EIN JAHR, 1981, RE: Herrmann Zschoche, SZ: Gabriele Kotte, LV: Gleichnamiger Roman von Tine Schulze-Gerlach, DR: Tamara Trampe, KA: Günter Jaeuthe, MU: Günter Fischer, SB: Dieter Adam, KO: Anne Hoffmann, SC: Monika Schindler, PL: Dorothea Hildebrandt, GR Berlin, 93 min, fa, DA: Katrin Saß (Nina), Monika Lennartz (Imgard Behrend), Jaecki Schwarz (Peter Müller), Heide Kipp (Frau Braun) u.a.

7.1.1. „DIE HABEN KEINE AHNUNG VON DER HAUSARBEIT.“²⁶

Die reproduktive Arbeit der Hausfrauen

„Ich müsste ein neuer Mensch werden“,²⁷ seufzt die Protagonistin Christine Brenner in einer Szene des Filmes DER ARZT VON BOTHENOW aus dem Jahr 1961. Ihre Figur ist einzigartig im Korpus der untersuchten DEFA-Filme und kann dennoch als prototypisches Beispiel für die zeitgenössische Perspektive auf die Hausfrau gelten.²⁸ Christine ist die Tochter eines reichen Fabrikanten und wird in diesem Sinne als ideale Verkörperung der bürgerlichen Ehefrau in Szene gesetzt. Ihrer Figur wird durch einen verschwenderischen Lebensstil, Müßiggang und Genusssucht charakterisiert und mit eleganter Kleidung, einer modernen Wohnungseinrichtung und einem Cabriolet ausgestattet. Der Ehemann Christines, Harry Brenner, hat sich als ehemaliger Schlosser auf der Arbeiter- und Bauernfakultät (ABF) zum Arzt weiterqualifiziert und droht unter der Finanzierung des mondänen Lebenswandel seiner Ehefrau zusammenzuberechnen. Er reiht Dienst an Dienst und nach einer Pflichtverletzung wird er auf ein Landambulatorium strafversetzt. Dort trifft Harry auf die Arzthelferin Eva, die er bereits aus der FDJ-Gruppe und vom Praktikum kennt. Eva verrichtet aufopferungsvoll und pflichtbewusst ihre Arbeit und erweist sich auch in ihren Freizeitaktivitäten als nützliches Mitglied der sozialistischen Gesellschaft. Fasziniert von Eva und ihrer Art beginnt Harry seine Prioritäten zu überdenken und gerät dadurch zunehmend in Konflikt mit seiner Ehefrau.

Die kurze Inhaltsskizze des Filmes DER ARZT VON BOTHENOW lässt die holzschnittartige Figurenkonstruktion und Dramaturgie erahnen. Zwei Lebensentwürfe sollen anhand der beiden Figuren Christine und Eva miteinander konfrontiert werden. Dabei wird schon durch die Figurencharakterisierung deutlich, welche der weiblichen Rollen die im neuen Staat gewünschte ist. Die Frauen der jungen DDR sollen wie Eva sein: beruflich und gesellschaftlich engagiert, feminin, bodenständig und praktisch. Das bürgerliche Luxusweibchen Christine hat dagegen keinen Platz in dieser neuen Welt und die Trennung ihres Ehemanns ist die konsequente dramaturgische Schlussfolgerung aus dieser Konstellation. Christine müsste sich ändern, um in der neuen Gesellschaftsordnung bestehen zu können. Sie müsste den Imperativ der Erwerbstätigkeit befolgen und sich vom parasitären Leben als Ehefrau verabschieden. Dass bei dieser Figurencharakterisierung die Inszenierung reproduktiver Arbeiten der Ehe- und Hausfrau völlig untergeht, überrascht nicht und muss dennoch konstatiert werden. Die Herrschaftsverhältnisse, die der bürgerlichen Ehe eingeschrieben sind, dreht DER ARZT VON BOTHENOW auf merkwürdige Weise um. In der Inszenierung rückt der Zwang zur Versorgung der Ehefrau ins Zentrum, und nicht die in das eheliche Verhältnis eingelassene monetäre Abhängigkeit der Frau. In ihrer negativen Zeichnung dient die Figur der Christine in diesem Film als Folie, vor der sich das Ideal der

²⁶ DER MANN, DER NACH DER OMA KAM, Roland Oehme, 1972.

²⁷ DER ARZT VON BOTHENOW, Johannes Knittel, 1961.

²⁸ Weitere Recherchen haben ergeben, dass auch in den Produktionsjahren 1956-1960 keine Hausfrauenfiguren in DEFA-Filmen inszeniert wurden. Vgl.: SCHENK (1994), S. 377-404.

neuen Arbeits- und Produktionsverhältnisse und darin eingeschlossen das der Erwerbstätigkeit der Frau umso deutlicher darstellen lassen. Angesichts der solchermaßen festgezurrtten Verhältnisse scheint es im ARZT VON BOTHENOW nicht nötig, die reproduktiven Arbeiten der Frauen überhaupt zu thematisieren.

Knapp zehn Jahre später taucht die Figur der Haus- und Ehefrau in den Filmen ZEIT ZU LEBEN (1969), NETZWERK (1970) und DAS SIEBENTE JAHR (1969) wieder auf. Die zuvor kritisierte traditionelle weibliche Geschlechterrolle feiert nun ganz ohne ideologisches Begleitfeuerwerk ihre Rückkehr. Die Nichterwerbstätigkeit von Haus- und Ehefrauen wird in diesen Filmen als selbstverständlicher weiblicher Lebensentwurf inszeniert und zugleich in einer konservativen, bürgerlichen Ausformung restauriert. Nun ist an dieser Stelle die Frage angebracht, wie es zur Wiederkehr einer zuvor als patriarchalisch, bürgerlich und kapitalistisch gebrandmarkten Figur kommen kann, die zumindest auf der filmischen Ebene bisher zugunsten beruflich emanzipierter Frauenrollen verabschiedet wurde. Die Neuinszenierung der Hausfrauenfiguren in den genannten Filmen kann nur teilweise durch einen toleranteren politischen Umgang mit dem Hausfrauenstatus erklärt werden. In einem Kommentar zum FGB aus dem Jahr 1966²⁹ wurde der Status ausdrücklich respektiert, unabhängig davon, ob es um eine zeitweilige Unterbrechung der Berufstätigkeit nach der Geburt eines Kindes oder die grundsätzliche Nichterwerbstätigkeit der Frau ging. Augenscheinlich war das eine Konzession an die Familienwirklichkeit in der DDR, die sich nur langsam der sozialistischen Gleichberechtigungstheorie annäherte. Doch bereits ein Jahr später rückte ein weiterer FGB-Kommentar von diesem Standpunkt wieder ab und attestierte den dauerhaft nichterwerbstätigen Frauen einen „Bewusstseinsrückstand“. Vor dem Hintergrund dieser ambivalenten politischen Bewertung des Hausfrauenstatus, verwundert die Häufung der Hausfrauenfiguren in den Filmen der DEFA umso mehr und lässt sich womöglich als ein Versuch interpretieren, das Spektrum weiblicher Figurenkonstruktionen zu erweitern, oder erscheint schlicht als die Inszenierung konservativer Vorstellungen von Drehbuchautoren, Regisseuren und Dramaturgen. So setzen die drei Filme ZEIT ZU LEBEN (1969), NETZWERK (1970) und DAS SIEBENTE JAHR (1969) die Haus- und Ehefrau auch mittels einer spezifischen Ästhetik so positiv in Szene, dass sie zur Wiederherstellung bisher als bürgerlich verworfener Frauen-, Ehe- und Familienbilder beitragen.

In dem Film NETZWERK (1970) inszeniert der Regisseur Ralf Kirsten ein Geflecht von Figuren, die alle über den Handlungsort, ein Erdölverarbeitungswerk, miteinander verbunden sind. Unter ihnen befinden sich auch verschiedene Frauenfiguren, nämlich die Mathematikerin, Ehefrau und Mutter Ruth Kahler, die ehemalige Meisterin und nun Hausfrau Katja Ragosch, die Ehefrau des Werkleiters Heinicke sowie die junge Ehefrau und Mutter Püschel, die nach dem Abbruch ihres Studiums Hausfrau geworden ist. In der Inszenierung

²⁹ HELWIG, GISELA: Einleitung, IN: DIES.; NICKEL (1993), S. 12.

verschiedener weiblicher Rollen und Lebensweisen ist der Film ein interessantes Beispiel für die Gleichzeitigkeit verschiedener Frauenbilder. Das Drehbuch des Films basiert auf einer Reportage von Eberhard Panitz über das Petrochemische Werk Schwedt, das bereits als Handlungsort in Kirstens erfolgreichem Film BESCHREIBUNG EINES SOMMERS erschien.³⁰ Der Ehefrau des Werkdirektors Heinicke gilt in diesem Figurennetz nun das Hauptaugenmerk. Sie ist eine Hausfrau der älteren Generation, und als sie danach gefragt wird, ob sie es bereut hat, ihren Mann an die Stätte seiner neuen beruflichen Herausforderung zu begleiten, antwortet sie,

„Frau Heinicke: Nein, wie kommen Sie darauf? [...] Wenn man jung ist, passen Wirklichkeit und Träume oft nicht zusammen. Es dauert seine Zeit, ehe man sich gewöhnt. Aber ich habe mir dann gesagt, es geht nicht um deine Person. Der Mann weiß mehr, er kann mehr. Halte alles von ihm fern, damit er mit ruhigem Kopf seiner Arbeit nachgehen kann. Bestätige ihn, glaube an ihn. Dann kannst du sagen, alles was er erreicht hat, hat er auch durch deine Hilfe erreicht. Heute ist das bestimmt für junge Frauen ein schwacher Trost. Aber damals war es viel.“³¹

In diesem Monolog, im Übrigen die längste Äußerung Frau Heinickes, wird die positive Bewertung von tradierten Elementen des Geschlechterverhältnisses offensichtlich. Zwar wird an dieser Stelle auch der persönliche Verzicht auf Selbstverwirklichung deutlich benannt, dieses Opfer wird aber mit der Überlegenheit des Mannes legitimiert, die Rücknahme von Bedürfnissen, Wünschen und Träumen mit der Partizipation am männlichen Erfolg und Status begründet. Die dafür nötige reproduktive Arbeit bleibt im gesamten Film nicht nur unsichtbar, sondern erlangt auch in der Sprache keine Präsenz. Was nicht allein durch ein grundsätzliches Manko des Films zu erklären ist, der die Vielzahl von Figuren ausschließlich über Monologe und Dialoge inszeniert und damit eindimensionale Charaktere und blasse Figuren erzeugt, denen offensichtliche Thesen unterlegt sind. Zugleich schreibt der oben zitierte Monolog bestimmte Wertigkeiten und Vorstellungen zur Arbeit fort, nur die produktive, entlohnte Arbeit des Mannes ist unverzichtbar, wichtig und sichtbar, vor allem weil dieser als Werkleiter im Petrochemischen Werk tätig ist.

Auch in dem Film ZEIT ZU LEBEN (1969), einem der größten ZuschauerInnenerfolge Horst Seemanns, für den er den Nationalpreis der DDR erhielt,³² wird eine Hausfrau inszeniert. In diesem Falle ist es die Mutter des Protagonisten Lorenz Reger, der als Werkleiter ein heruntergekommenes Büromaschinenwerk im „heroischen Kampf“ und unter Einsatz seines Lebens wieder auf Weltniveau bringt.³³ Regers Mutter wird als resolute Rentnerin in Szene gesetzt, die in ihren wenigen Auftritten das familiäre Gefüge der Regers zusammenhält und

³⁰ Vgl.: KIRSTEN, RALF: o.T., ND, 28.8.1970; HOLLAND-MORITZ, RENATE: Kino-Eule, Eulenspiegel, 3.8.1970.

³¹ NETZWERK, 1970, Ralf Kirsten.

³² Vgl. Interview mit Horst Seemann anlässlich der Ausstrahlung des Spielfilms im RBB.

³³ Der heroische Kampf, den Lorenz Reger mit Herz führt, wird in diesem Film als Aufopferung bis in den Tod inszeniert. Reger, von Anbeginn mit Herzschmerzen, die u.a. mit der Ermordung seiner Frau durch die Faschisten begründet werden, stirbt am Ende des Films.

organisiert. Nur eine einzige Szene zeigt sie bei genuiner Hausarbeit, dem Servieren am familiären Frühstückstisch. Charakteristisch für die Figur der Frau Reger sind jedoch ihre kommunikativen Fähigkeiten, ihre Empathie und die sensible Wahrnehmung der unterschiedlichen Bedürfnisse der Familienmitglieder, denen gegenüber sie jedoch nie die eigenen Wünsche thematisiert. So hat sie z.B. zur Verlobung ihres Enkels ungefragt Blumen und einen Bildband von Picasso besorgt, denn der Vater Lorenz Reger hat aufgrund seiner beruflichen Belastungen nicht nur ein Geschenk, sondern gleich die ganze Verlobung seines Sohnes vergessen. Auch bei einem Streit zwischen Vater, Sohn und dessen Verlobter greift sie schlichtend ein. Während die Kamera diese Szenen beiläufig, beobachtend und in gehöriger Distanz der Halbtotale zeigt, rückt die ältere Frau in einem einzigen Close-up näher, als sie sich in einem Gespräch die Menschlichkeit anmahnt, die hinter der Technologisierung nicht verschwinden dürfe.



Der Regisseur Horst Seemann wiederholt in der Figur der Mutter Reger historischen Einschreibungen in die Hausfrauen- und Mutterfigur. Eindeutig klingen darin die über lange Zeit tradierten Vorstellungen zur Mütterlichkeit an, mit der eine besondere geschlechtsspezifische Ethik verbunden wurde und die den besonderen sittlichen Einfluss der Frauen betonte.³⁴ Nahezu unbemerkt, hält sie ihrem Sohn, dem Werkleiter, den Rücken frei, der sich zwar paternalistisch um den Betrieb und seine Werk tätigen kümmert,³⁵ jedoch nicht um seine eigene Familie. Reger ist der Held, der sich für das Große aufopfert, das die Überschreitung des Kleinen voraussetzt, welches im Film die Familie ist. Regers Mutter ist dabei nicht nur für den Haushalt zuständig, sondern auch für das gesamte Beziehungsgeflecht innerhalb der Familie, das sie glättend und harmonisierend aufrechterhält. Wie bereits für die Figur der Frau Heinicke aus dem Film NETZWERK beschrieben, erfolgt auch über die Figur der Frau Reger eine Restaurierung bürgerlicher Geschlechtercharaktere und -rollen. Die fleißigen, häuslichen Frauenfiguren in ZEIT ZU LEBEN und NETZWERK arbeiten am emotionalen

³⁴ Besonders die Frauenbewegung des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts erneuerte diese Vorstellungen, indem sie mit dem Konzept der „Geistigen Mütterlichkeit“ den öffentlichen Raum eroberte und zugleich den Zugang von bürgerlichen Frauen zur Erwerbsarbeit begründete. Vgl. LANGE, HELENE; BÄUMER, GERTRUD: Handbuch der Frauenbewegung. Teil III: Stand der Frauenbildung in den Kulturländern. Berlin 1902; TWELLMANN, MARGRIT: Die deutsche Frauenbewegung. Ihre Anfänge und erste Entwicklung 1843-1889. Frankfurt/Main 1993; NAVE-HERZ, ROSEMARIE: Die Geschichte der Frauenbewegung in Deutschland. Bonn 1997.

³⁵ So hat Lorenz Reger noch in der späten Nacht ein Ohr für die Verbesserungsvorschläge eines Nachtwächters oder organisiert im Handstreich einen Krippenplatz für das Kind einer begabten Mathematikerin.

Gleichgewicht des Mannes und der Familie. Sie sind die Begleiterinnen des erfolgreichen sozialistischen Managers und Parteiarbeiters, die im Stillen die minder bewertete reproduktive Arbeit verrichten und darüber selbstverständlich ihre eigenen Bedürfnisse zurückstellen.



Eine inhaltliche und altersspezifische Variation der Hausfrauenfigur wird in dem Film DAS SIEBENTE JAHR von 1969 mit der Protagonistin Margot geschaffen, die ungefähr 30 Jahre alt und die Ehefrau des Chirurgen Manfred ist. Sie funktioniert in dem Film als dramaturgischer Gegenpart zur gleichaltrigen und am Anfang des Kapitels bereits erwähnten Chirurgin Barbara Heim. Anhand dieser beiden weiblichen Figuren, denen jeweils die Zuständigkeit für die Haus- und Erziehungsarbeit zufällt, verhandelt der Film das Für und Wider weiblicher Berufstätigkeit. Der Film setzt die Tendenz der bisher vorgestellten Filme zur konservativen Restaurierung einer bürgerlichen Frauenrolle fort, knüpft jedoch in Teilen auch an die negative Figurencharakterisierung aus DER ARZT VON BOTHENOW an. Der Film ist mittels Aufteilung in sieben Tage rhythmisiert, an denen die Chirurgin Barbara und ihre Familie begleitet werden. Am vierten Tag besucht Barbara mit ihrem Ehemann, dem Schauspieler Günther, ihren Kollegen Manfred und dessen Frau Margot. Die Hausfrau Margot kann ihrem Ehemann Manfred, ganz im Gegensatz zur viel beanspruchten Barbara, ein Heim bereiten, das ihm Erholung von der Arbeit bietet. So kann auch Günther, nachdem er von einer anstrengenden Probe aus dem Theater kommt, bei Margot endlich einmal die Füße hochlegen und bekommt noch ein Abendbrot serviert. Auch Manfred genießt offensichtlich die Vorzüge der Ehe mit einer nichterwerbstätigen Frau, wie er seiner Kollegin Barbara gesteht.

„Manfred: Eine Frau wie du, das wäre sicher eine Aufgabe. Eine echte Aufgabe, an der man entweder wächst oder scheitert. Ich wollte nicht scheitern, Barbara. Ich wollte Urlaub zu Haus.“³⁶

In diesem Zitat wird das jahrhundertealte Muster, dem zufolge der Mann ins feindliche Leben hinaus muss, während die Hausfrau im Heim zum Guten den Glanz und den Schimmer fügt, in neuer Variation aufgerufen. Und auch in ihr schreiben sich unkritisch die

³⁶ DAS SIEBENTE JAHR, Frank Vogel, 1969.

geschlechtsspezifische Arbeitsteilung sowie die Unsichtbarkeit der reproduktiven Arbeit und ihre Bewertung als Nicht-Arbeit fort.

Ablesbar ist das ebenfalls am Setdesign, das für Margot und Manfred eine idyllische und bürgerlich anmutende Szenerie kreiert. Die beiden leben in einem geräumigen, mit Antiquitäten gefüllten Einfamilienhaus mit Garten. Die Ausstattung des Hauses mit der Vielzahl an Requisiten und der große, gepflegte Garten künden zwar unausgesprochen vom Einsatz der Hausfrau, aber die dafür nötigen Tätigkeiten werden filmisch nicht inszeniert. Noch prägnanter wird die Bewertung von reproduktiver Arbeit als Nicht-Arbeit in zwei weiteren Szenen: In der einen kann Margot die Gäste nur umständlich begrüßen, weil sie sich gerade ihre Fingernägel lackiert hat, und in der anderen gratuliert Günther ihr zu ihrer „Pfirsichhaut“ und zur Wahl der richtigen Kosmetikerin, was Margot jedoch mit einem Verweis auf ihren täglichen zehnstündigen Schlaf korrigiert. Nicht nur das Heim, sondern auch Margot selbst wird in diesen Szenen zum Inbegriff der Erholung, der Alltag reproduktiver Arbeiten hinterlässt an ihr keine sichtbaren Spuren. Das Leben der Hausfrau gleicht einem ewigen Urlaub, und zwar nicht für Margot selbst, sondern in den Augen der beruflich gestressten Figuren. Auch Margots lange Haare, die zu einer kunstvollen Hochsteckfrisur drapiert sind, sowie das elegante und verspielt gemusterte Kleid zeugen von Müßiggang, und nicht von einer zeit- und kraftaufwendigen Hausarbeit, bei der lange, lackierte Fingernägel, enge Kleider und komplizierte Frisuren stören würden. Die Figur der Margot wird anhand dieser Verweise als Verkörperung des Ästhetischen, Repräsentativen und Innerweltlichen inszeniert, wodurch zugleich tradierte Zuschreibungen an die bürgerliche Ehefrau aufgerufen werden. Nicht nur in Set, Maske und Kostümierung erinnert die Figur Margots an Christine aus *DER ARZT VON BOTHENOW*, auch der biografische Hintergrund der beiden Frauen ist vergleichbar. Zwar ist Margot elternlos, dafür aber mit einer reichen Verwandtschaft in der BRD gesegnet, die sie für die traditionelle Rolle einer bürgerlichen Ehefrau erzogen hat. Beide Filme spielen damit auf die Ursprünge dieser Frauenrolle an, die sie im Bürgertum und Kapitalismus verorten. Dieser Verweis implizierte in der DDR immer eine Abwertung und eine Abwehr zugleich, weil durch ihn suggeriert wurde, dass die bürgerliche Haus- und Ehefrau ein Relikt aus alten Zeiten sei.

Dennoch wagt es der Film in diesem Zusammenhang, die Ehe von Margot und Manfred auch als ein Verhältnis zu charakterisieren, das von Abhängigkeiten, Unterwerfungen und Abwertungen geprägt ist. So behandelt Manfred seine Ehefrau als ständig verfügbare Hausarbeiterin, deren Bedürfnisse und Interessen nicht von Belang sind. Beispielhaft sind dafür mehrere kleine Szenen, die zugleich die Selbstverständlichkeit der Rollen- und Arbeitsteilung für Manfred zum Ausdruck bringen. So befiehlt er beispielsweise Margot: „Kochst du mal Kaffee, Schätzchen!“³⁷ und der Tonfall sowie die Formulierung sprechen eine eindeutig abwertende Sprache. Obwohl der Film *DAS SIEBENTE JAHR* Margots Figur und ihr Haus- und Ehefrauendasein als selbstverständlichen weiblichen Lebensentwurf

³⁷ *DAS SIEBENTE JAHR*, Frank Vogel, 1969.

inszeniert, klingt im folgenden Monolog Manfreds und in der Reaktion Margots zugleich die Beschränktheit eines solchen Lebens an:

„Manfred: Barbara ist da für das Operieren, du [Günther] bist da für den Truffaldino und den Villion, ich bin da für den Chef und Margot ist da fürs Erben und um mich zu lieben und von mir geliebt zu werden. Siehst du, und so ist jeder für irgendetwas da und hat eine Menge zu tun.“³⁸

Die Ehefrau wird in dieser Perspektive nur in Bezug auf den Mann und die Erfüllung seiner Bedürfnisse gedacht. Margots nachdenklicher Blick und ihr Schweigen bei den Worten Manfreds deuten an, dass es nicht auf Dauer gelingen kann, ihr Autonomie abzusprechen.

Diesem im Film das SIEBENTE JAHR nur angedeuteten Konflikt widmen sich zwei andere Filme. WEIL ICH DICH LIEBE (1970) und der bereits besprochene Film NETZWERK (1970) inszenieren Frauenfiguren, die ihre Berufstätigkeit zugunsten eines Arbeitsplatzwechsels ihres Ehemannes aufgeben. So verlässt Eva in WEIL ICH DICH LIEBE ihr Konstruktionsbüro, als ihr Mann einen Forschungsauftrag auf einem volkseigenen Gut annimmt, und Katja in NETZWERK gibt ihre Stelle als Meisterin in einem Textilwerk auf, als ihr Ehemann in ein anderes Werk und damit in eine andere Stadt wechselt. Noch zu Beginn des Films WEIL ICH DICH LIEBE freut sich die Konstrukteurin Eva, „endlich ganz für meinen Mann da sein“ zu können.³⁹ Was in den anderen in diesem Kapitel analysierten Filmen nur implizit mitschwingt, nämlich dass die männliche Berufstätigkeit als die wertvollere und vorrangige Arbeit gilt, spricht dieser Film deutlich aus.

„Eva: Deine erste selbständige Aufgabe ist eben jetzt wichtiger als meine Zeichnerei. Und das Wichtigere geht vor. Ist doch ganz einfach.“⁴⁰

Mit der Eindeutigkeit dieser Aussage ist jedoch auch ein zentrales Moment des Konflikts dieses Filmes formuliert, der sich um die Selbstaufgabe der Ehefrau zugunsten des Ehemannes dreht. Um es vorwegzunehmen, die Filmemacher beantworten diese Frage eindeutig. Der Hausfrauenstatus ist nicht nur in WEIL ICH DICH LIEBE, sondern auch in NETZWERK eine vorübergehende Lebensphase. Das Primat der Erwerbstätigkeit der Frau bestätigen beide Filme, womit sie vor allem emanzipatorische Vorstellungen von ökonomischer Selbstständigkeit und individueller Selbstverwirklichung verbinden. Soweit, so vorhersehbar. Interessant jedoch ist, dass beide Filme den Konflikt als einen Beziehungskonflikt formulieren, womit sie im gewissen Sinne auch an DER ARZT VON BOTHENOW anknüpfen. So gerät in WEIL ICH DICH LIEBE die Ehe zwischen Eva und Gerd Thiessen zusehends ins Wanken. Gerds wachsende berufliche Belastung und Evas fehlender Lebensinhalt, den sie mit gemeinschaftlichem Engagement im Dorf zu kompensieren versucht, führen dazu, dass sich das Paar auseinanderlebt. Die Beziehungskrise der

³⁸ DAS SIEBENTE JAHR, Frank Vogel, 1969.

³⁹ WEIL ICH DICH LIEBE, Helmut Brandis, 1970.

⁴⁰ WEIL ICH DICH LIEBE, Helmut Brandis, 1970.

Thiessens verschärft sich noch durch eine Affäre, die Gerd mit seiner Kollegin Sabine Ladenbach eingeht. Die anfänglich als souveräne, selbstbewusste und kompetente Tierärztin inszenierte Sabine verweist dabei auf eine subtile Botschaft des Films. Weibliche Erwerbstätigkeit verknüpft dieser Film mit sexueller Attraktivität und damit einher geht die implizit Abwertung der Hausfrau Eva. Eine erfüllte Ehe, so suggeriert der Film, funktioniert nur, wenn beide EhepartnerInnen eine berufliche Aufgabe haben und sich keine bzw. keiner für die berufliche Selbstverwirklichung des bzw. der anderen aufopfert, wie es Gerd Thiessen bereits zu Anfang des Films formulierte,

„Meiner Meinung nach sollen in der Ehe beide gewinnen, keiner was opfern müssen.“⁴¹

Ganz in diesem Sinne erwehrt sich Eva schließlich ihrer zugewiesenen Rolle als „Dorfsamariter“⁴² und findet beim Bau des neuen Stalles eine Arbeit als Konstrukteurin. Dass parallel dazu die anfänglich souveräne Tierärztin Sabine zum egoistischen Vamp mutiert, die auch noch die Kollektivierungspläne des volkseigenen Gutes verweigert, sei nur am Rande bemerkt.⁴³ Zu konstatieren ist jedoch, dass in WEIL ICH DICH LIEBE die Hausfrauenfigur der Eva ausschließlich in Bezug auf eine als normativ gefasste weibliche Berufstätigkeit inszeniert wird. Der Hausfrauenstatus ist in diesem Sinne höchstens ein temporärer, der dazu noch zum Verlust von weiblicher Attraktivität führen kann. Vor diesem Hintergrund verschwinden auch in diesem Film die reproduktiven Arbeiten fast vollständig aus der visuellen Inszenierung. Im Vordergrund stehen wiederholt die emotionalen und empathischen Kompetenzen der weiblichen Figur.

In dem Film NETZWERK gibt Katja Ragosch ebenfalls ihre Berufstätigkeit zugunsten ihres Mannes auf.

„Katja: Ich habe meine Arbeit in Leipzig hingeworfen, als er sich hierher gemeldet hat. Ich wollte ihm hier ein Zuhause schaffen. Ich wollte, dass er glücklich ist. Was kann ich mehr tun?“⁴⁴



⁴¹ WEIL ICH DICH LIEBE, Helmut Brandis, 1970.

⁴² WEIL ICH DICH LIEBE, Helmut Brandis, 1970.

⁴³ „Die tüchtige, selbstbewußte Tierärztin des Anfangs wandelt sich zur ‚femme fatale‘ aus der Filmkiste, die zum Schluß sphinxisch aus der Gardine voräugt, dem wiedervereinten Ehepaar hinterher.“ REHAHN, ROSEMARIE: Ländlicher Seitensprung. IN: Wochenpost, 9.10.1970.

⁴⁴ NETZWERK, Ralf Kirsten, 1970.

Der daraus resultierende Beziehungskonflikt enthält jedoch noch einen weiteren Aspekt, der sich um Katjas Bemühungen bewegt, ihren Mann von einer Ausgewogenheit zwischen privatem und beruflichem Leben zu überzeugen. Katjas Ehemann bricht am Anfang des Films wegen Überarbeitung und Überforderung physisch zusammen. Sie versucht seine Überidentifikation mit der Arbeit abzuschwächen, scheitert jedoch daran. Das Heim, das sie ihrem Ehemann unter Aufgabe ihrer eigenen Bedürfnisse geschaffen hat, gleicht in seinem Setdesign dem Haus Margots aus DAS SIEBENTE JAHR. Es ist voller Deckchen, Borten, Spitzen und Nippes und erinnert an ein Puppenheim, wie der Parteisekretär Kahler bei einem Besuch bemerkt, womit er auf Ibsens bürgerliches Frauendrama „Nora“ anspielt, das ursprünglich „Puppenheim“ hieß.⁴⁵ Wie in den bisher besprochenen Filmen wird mit der Figur der Katja Ragosch die geschlechtsspezifische Hierarchisierung von beruflicher Tätigkeiten fortgeschrieben, denn trotz gleicher Qualifikation als Meisterin hat Katja zugunsten ihres Mannes den Beruf aufgeben. Ebenso wie in WEIL ICH DICH LIEBE und ZEIT ZU LEBEN wird die Hausfrau in diesem Zusammenhang mit geschlechtsspezifischen moralischen und emotionalen Kompetenzen aufgeladen. Ähnlich jedoch wie in WEIL ICH DICH LIEBE wird die weibliche Selbstaufgabe als nicht mehr zufriedenstellend inszeniert. Auch in diesem Film wird vermittelt, dass weibliche Berufstätigkeit und die damit verbundene Selbstverwirklichung Grundbedingungen einer modernen Ehe sind, obwohl der Film ein Happy End verweigert. Im Gegensatz zu der Figur des Gerd Thiessen in WEIL ICH DICH LIEBE, der von Anfang an kritisch die Selbstaufgabe seiner Frau bemerkte, kann Peter Ragosch die Bemühungen seiner Ehefrau zum Erhalt der Beziehung nicht wertschätzen, so dass sich Katja am Ende vom ihm trennt und nach Leipzig zurückkehrt.

Bereits an dieser Stelle kann resümiert werden, dass eine Analyse der Inszenierung der reproduktiven Arbeit von Hausfrauen dem Kreisen um ein Nichts gleicht. Allen vorgestellten Hausfrauenfiguren ist gemeinsam, ob sie nun temporär oder langfristig in diesem Status und gleich welchen Alters sie sind, dass ihre reproduktive Arbeit in den Inszenierungen marginalisiert oder völlig unsichtbar ist. Die Hausarbeit wird in diesen Filmen der Dunkelheit und meistens auch Verschwiegenheit anheimgegeben. Damit schreiben alle Filme zugleich die differenten Bewertungen von produktiver und reproduktiver Arbeit fort, denn alle Hausfrauenfiguren haben an ihrer Seite männliche Figuren, die gesellschaftlich hoch angesehene Berufe als Chirurg, Tierarzt, Werkleiter oder Meister ausüben.

Eine interessante und zugleich bezeichnende Ausnahme in der Inszenierung reproduktiver Arbeiten bildet DER MANN, DER NACH DER OMA KAM.⁴⁶ Diese nach einer Erzählung der Filmkritikerin Renate Holland-Moritz und unter der Regie von Roland Oehme entstandene

⁴⁵ IBSEN, HENRIK: Nora oder Ein Puppenheim. Berlin 1907, S. 1-96.

⁴⁶ Das Drehbuch wurde von Maurycy Janowsky und Lothar Kusche erstellt, die die Fabel von Holland-Moritz, in der die Verrücktheit des Künstlerhaushaltes im Zentrum stand, auf die Suche nach einer Ersatzoma fokussierten. Vgl.: VOSS, MARGIT: Roland Oehme. Plädoyer für einen Praktiker oder wie schwer ist das Komische? IN: RICHTER (1981), S. 109.

DEFA-Film kam 1972 in die Kinos. Besetzt mit einem großen Staraufgebot lockte der Film innerhalb der ersten vierzehn Tage bereits 250.000 ZuschauerInnen vor die Leinwand.⁴⁷ Marita Böhme ist in der Rolle der Schauspielerin Gudrun Piesold zu sehen, Rolf Herricht als Fernsehmoderator Günter Piesold, Wilfried Glatzleder als Haushaltshilfe Erwin Graffunda und Ilse Voigt als Oma. Der piesoldsche Haushalt, der aus den beiden berufstätigen Eheleuten, den drei Kindern (einer Teenagerin, einem vierjährigen Sohn, einer ca. einjährigen Tochter, beide ohne Krippen- bzw. Kindergartenplatz) sowie etlichen Haustieren besteht, wird von der Oma geführt. Nachdem diese jedoch in ein zweites Eheglück entschwindet, realisieren die Familienangehörigen, welch wichtige Arbeit die Großmutter im Hintergrund verrichtet hat und dass die flexiblen Arbeitsverhältnisse der beiden Eltern die Erledigung der Hausarbeit und die Betreuung der zwei kleinen Kinder unmöglich machen. Rettung naht in Gestalt einer Haushaltshilfe, die jedoch zu aller Überraschung ein Mann ist.



Die Intention von DER MANN, DER NACH DER OMA KAM ist bereits nach den ersten Minuten offensichtlich: Die reproduktive Arbeit der Frauen soll aus dem Schattenreich geholt werden, in dem sie nicht wahrgenommen, nicht respektiert und nicht honoriert wurde. Leitmotivisch begleitet diese Idee den gesamten Film und so werden erstmalig in aller Ausführlichkeit Haus- und Erziehungsarbeiten im DEFA-Gegenwartsfilm inszeniert. Bereits in den ersten fünf Minuten entfaltet der Film das breite Spektrum häuslicher Arbeit mit den dazugehörigen Kompetenzen, indem er zeigt, wie die Oma quasi gleichzeitig zwei Kleinkinder versorgt, flüchtende Haustiere rettet sowie für das Hochzeitsfest bäckt und kocht, während ihr zukünftiger Ehemann und ihr Sohn vor dem Fernseher sitzen. Im Off singt dazu Manfred Krug:

„'ne Oma, die hat heute selten noch Ruhe / die Oma muss da sein, denn sie hat ja Zeit /
[...] / Ein bisschen mehr Achtung, von Dank nicht zu reden / Verständnis und Liebe täten
ihr gut / Denn wer rechnet schon nach, was sie täglich für jeden / ganz ohne Lohntüte
tut.“⁴⁸

Doch nicht nur die weibliche Reproduktionsarbeit sichtbar zu machen ist ein Anliegen des Films, sondern auch die Schwierigkeiten, Beruf und Familie zu vereinbaren, werden in den Fokus genommen. Der Film bedient sich dafür einer Reihe von Überforderungsszenarien, durch die vermittelt werden soll, dass es KünstlerInnen aufgrund ihrer flexibilisierten

⁴⁷ Vgl.: WISCHNEWSKI (1994), S. 246.

⁴⁸ DER MANN, DER NACH DER OMA KAM, Roland Oehme, 1972.

Arbeitsverhältnisse unmöglich ist, die Anforderungen der Haus- und Erziehungsarbeit angemessen zu bewältigen. Die Professionalisierung reproduktiver Arbeit ist die erzählerische Lösung, die die FilmemacherInnen aus dem Vereinbarkeitsdilemma entwickeln.

Die damit einhergehende Umwertung der traditionell von Frauen verrichteten, unbezahlten reproduktiven Arbeit erfolgt jedoch bezeichnenderweise nicht anhand einer weiblichen, sondern einer männlichen Figur. Mit Hilfe dieses Kunstgriffs gelingt es dem Film zunächst einmal eine Kritik an der dem Geschlechterverhältnis eingeschriebenen Arbeitsteilung und der damit verbundenen unterschiedlichen Bewertung von reproduktiver und produktiver Arbeit zu formulieren. Nachdem die Großmutter den piesoldschen Haushalt verlassen hat und Schmutz, Dreck und Chaos überhand nehmen, wird eine Annonce aufgegeben, auf die sich zur Überraschung der Familienmitglieder Erwin Graffunda meldet:

„Ich bin 28 Jahre alt und ledig. In der Hausarbeit suche ich ein neues Betätigungsfeld. Auch Kinderbetreuung und -pflege, Kochen sowie Servieren bei festlichen Anlässen eingeschlossen, machen mir Freude und kommen für mich in Betracht.“⁴⁹

Das Bewerbungsschreiben und die „zufällig“ fehlenden anderen seriösen Antwortschreiben bewegen die Familie dazu, den jungen Mann zum Vorstellungsgespräch einzuladen, bei dem sich Erwin Graffunda als ernsthafter Kandidat für die Haushaltsführung erweist. Bereits seine ersten Interaktionen demonstrieren seine fundierte Kompetenz, die er im Übrigen als ältester Sohn einer vielköpfigen Familie und bei seinem Armeedienst erlangt hat. Das seriöse und urteilssichere Auftreten Graffundas veranlassen Vater Piesold zu der verwunderten Frage, warum ausgerechnet ein so kluger Mann als Haushaltshilfe arbeiten möchte.

„Graffunda: Erlauben sie! Nach wissenschaftlichen Untersuchungen werden in einem DDR-Haushalt wöchentlich 47,5 Stunden für Haushaltsarbeit aufgewendet. In dieser Arbeit stecken mindestens ein Dutzend Berufe. Warum wird das eigentlich so maßlos unterschätzt?“⁵⁰



Das Dutzend Berufe führt uns der Film anschließend in einzigartiger Ausführlichkeit vor Augen: Graffunda, bekleidet mit dem Signum der Hausfrau, einer Schürze, bereitet das Frühstück zu und betört die Familie mit einer gesunden, abwechslungsreichen Mahlzeit und einer ästhetisch ansprechenden Tischdekoration. Er windelt und füttert das Baby und geht

⁴⁹ DER MANN, DER NACH DER OMA KAM, Roland Oehme, 1972.

⁵⁰ DER MANN, DER NACH DER OMA KAM, Roland Oehme, 1972.

mit ihm zum Kinderarzt, wäscht die Wäsche, kocht, putzt die Fenster, klopft den Teppich aus, spielt mit dem Vierjährigen und besucht mit ihm und der kleinen Schwester den Tierpark, hilft beim Kofferpacken usw. Mit Bravour meistert Erwin Graffunda seinen neuen Job und bewältigt souverän das Chaos, das der sechsköpfige Haushalt permanent produziert. Er kann flexibel und spontan reagieren, zwischen den verschiedenen Tätigkeiten springen und verliert dabei nie die Geduld.

Die Imitation der weiblichen Hausfrauenrolle gelingt dem männlichen Protagonisten so perfekt, dass die Großmutter bei einem Kontrollbesuch zu Graffunda sagt: „Sie sind mir unheimlich.“⁵¹ Die Unheimlichkeit, die sich mit der Inszenierung der perfekten Hausfrau in Gestalt eines Mannes verknüpft, deutet auf einen interessanten Punkt hin: Graffundas Rollenübernahme gleicht in ihrer Perfektion einer Travestie, mit der an dieser Stelle auf die kulturelle Konstruiertheit der geschlechtsspezifischen Arbeitsteilung verwiesen wird.⁵² Die als natürlich und normativ gefasste Verbindung von reproduktiver Arbeit und Frau kündigt der Film in gewisser Weise auf, denn er behauptet, dass reproduktive Arbeit, insofern sie professionalisiert und verwissenschaftlicht ist, auch von Männern ausgeübt werden kann. Zugleich konterkariert die perfekte Imitation und ihre Einbettung in ein filmisches Lustspiel diese Intentionen, denn die Haushaltshilfe Graffunda ist weniger als Vorbild denn als Ausnahme konstruiert. Die Besonderheit des Rollenwechsels spiegeln die anderen Figuren des Films: indem sie, wie Vater Piesold oder die Oma, verwundert und irritiert auf Graffundas Arbeit als Haushaltshilfe reagieren und damit unaufhörlich seinen Sonderstatus betonen oder indem sie, wie die Nachbarn, Graffunda andere Absichten unterstellen und ihm eine Affäre mit Gudrun Piesold andichten, ja ihn sogar für den Vater der jüngsten Tochter halten. Gemeinsam ist allen Figuren, dass sie es nicht für möglich halten, dass ein Mann passioniert als Haushaltshilfe arbeitet. Doch noch deutlicher verwischt und verschiebt sich die positive Intention des Films durch sein Ende. Graffundas Rollenwechsel kommt nur zustande, weil er auf der Suche nach praktischen Erfahrungen in der reproduktiven Arbeit war, mit der sich auch seine Dissertation beschäftigt. Besonders bitter und bezeichnend ist in diesem Zusammenhang der Abschlussdialog zwischen Graffunda und seiner Verlobten, die ihn um die Erledigung des Abwaschs bittet. Graffunda schützt berufliche Aufgaben vor und schlägt ihr vor:

„Weißt du, wir setzen eine Annonce in die Zeitung: Akademikerhaushalt sucht tüchtige Haushaltsangestellte. Das heißt, wenn du es alleine nicht schaffst.“⁵³

Das Ende vom Lied ist also die Restaurierung einer Geschlechter- und Arbeitsordnung, in der die reproduktiven Arbeiten zwar sichtbar gemacht und anerkannt werden, aber an ihrer geschlechtsspezifischen Zuweisung nichts geändert wird.

⁵¹ DER MANN, DER NACH DER OMA KAM, Roland Oehme, 1972.

⁵² Vgl.: BUTLER (1997).

⁵³ DER MANN, DER NACH DER OMA KAM, Roland Oehme, 1972.

Eine andere und innerhalb des untersuchten Materialkorpus einzigartige Perspektive auf die Rolle der Hausfrau nimmt der Film BIS DASS DER TOD EUCH SCHEIDET (1979) von Regisseur Heiner Carow ein. Der Film ist der dunkle Gegenentwurf zu DIE LEGENDE VON PAUL UND PAULA (1974), einem der größten filmischen Erfolge Carows. Die Protagonistin Sonja ist wie Paula Verkäuferin in einer Kaufhalle, jedoch ist ihre Ehe mit dem Bauarbeiter Jens nicht eine Legende vom Glück ohne Ende, sondern eine von Gewalt geprägte, exzessive Partnerschaft. Der offiziell propagierten Gleichberechtigung der Geschlechter, anfänglich im Off des Films zur Trauung von Sonja und Jens verkündet, stellt Carow mit seinem männlichen Protagonisten Jens, dessen Männlichkeitsverständnis zutiefst an seine körperliche Arbeit auf dem Bau⁵⁴ und an eine klare, traditionelle Rolle gebunden ist, in der der Mann der Ernährer der Familie ist, eine patriarchale Antithese gegenüber.

„Jens: Ein Mann braucht eine Frau und ein Kind, für die er sorgt. Er braucht Verantwortung.“⁵⁵

Nach der Geburt des ersten Kindes und dem Babyjahr möchte Sonja gern auf ihre Arbeitsstelle zurückkehren. Sie vermisst die sozialen Kontakte zu ihren KollegInnen und eine berufliche Aufgabe, die über die als eintönig inszenierte Hausarbeit und Kinderpflege hinausgeht. Jens verwehrt ihr jedoch die Berufstätigkeit.

„Jens: Also! Apfelsinenkisten schleppen, Kaufhalle wischen, um sechs aufstehen.

Danach sehnt sich doch niemand.

Sonja: Doch, ich.

Jens: Und das Kind in die Krippe?! Kinder erziehen ist eine große Aufgabe.

Sonja: Die meisten Frauen haben ein Kind und gehen arbeiten.

Jens: Das kenn' ich. Wenn nicht Krippe, dann Oma. Mit mir haben sie das gemacht, mit meinem Sohn macht das niemand. Das schwör ich.“⁵⁶

Die Auseinandersetzung um die Berufstätigkeit Sonjas setzt den Anfangspunkt zur Inszenierung einer von Gewalt geprägten Beziehung, die singulär im Film der DEFA bleiben sollte. Gewalt gegen Frauen war in den Filmen nie ein Thema, in BIS DASS DER TOD EUCH SCHEIDET reicht ihre Inszenierung von anfänglichen Handgreiflichkeiten bis hin zu einer Vergewaltigung Sonjas. Der Figur des Jens, der sich im Laufe des Films zum prügelnden Alkoholiker entwickelt, schreibt Carow durch ihr Beharren auf einem traditionellen Geschlechterverhältnis in der Ehe zugleich eine extreme Verunsicherung von Männlichkeit ein. Jens, der angesichts der beruflichen und sozialen Selbständigkeit von Frauen um seine Ernährerrolle fürchtet, kann auf diese Bedrohung nur noch mit Verboten und Gewalt reagieren. Durch die Vergewaltigung wird Sonja schwanger, entscheidet sich aber für einen Abbruch. Damit erzählt BIS DASS DER TOD EUCH SCHEIDET erstmalig in der Geschichte der DEFA von einer zweifachen Verweigerung von reproduktiven Aufgaben

⁵⁴ So scheitert Jens im Gegensatz zu Sonja auch in einer Weiterbildung, was zu einer Konfliktverschärfung in ihrer Beziehung führt.

⁵⁵ BIS DASS DER TOD EUCH SCHEIDET, Heiner Carow, 1979.

⁵⁶ BIS DASS DER TOD EUCH SCHEIDET, Heiner Carow, 1979.

durch eine weiblichen Figur⁵⁷ und zugleich von veränderten gesellschaftlichen Verhältnissen, die den Frauen, trotz ihrer biopolitischen Vereinnahmung, auch neue Handlungsspielräume eröffneten.

„Jens: Wer hat dir das Recht gegeben?

Sonja: Das Gesetz. Mein Gesetz, mein Gesetz, mein Gesetz.“⁵⁸

storisch betrachtet war der Schwangerschaftsabbruch, ebenso wie die Aufnahme einer Erwerbsarbeit, lange der weiblichen Selbstbestimmung entzogen. In der DDR galt von Anfang an – wie schon in der SBZ – die juristische Gleichberechtigung der Geschlechter, die sich aus ökonomischen Gründen besonders auf die Aufnahme einer Erwerbstätigkeit bezog. Die Legalisierung des Schwangerschaftsabbruches wurde 1972 durch die Volkskammer beschlossen und erlaubte den straffreien Abbruch bis zur 12. Woche nach medizinischem Antrag und Beratung.⁵⁹ Die Freiheit einen Schwangerschaftsabbruch vorzunehmen, kann sich die Protagonistin in *BIS DASS DER TOD EUCH SCHEIDET* nur um den Preis heftiger privater Konflikte aneignen. Nachdem Sonja Jens von der Abtreibung erzählt hat, kommt es zu einem extremen Gewaltausbruch von Jens. Während in Carows Film *PAUL UND PAULA* die Schwangerschaft Paulas als die Vervollkommenung der großen Liebe und als unendliches Glück gefeiert wird und Paula sich trotz der Warnungen des Gynäkologen zum Austragen des Kindes entscheidet, ist die Schwangerschaft Sonjas Saat ehelicher Gewalt, der sich Sonja nur durch den Abbruch entziehen kann. In nahezu identischen Einstellungen inszeniert Carow die Schwangerschaften seiner beiden Protagonistinnen, denen gleichzeitig auf unterschiedliche Art und Weise auch der Tod eingeschrieben ist. Paula stirbt an den Komplikationen bei der Geburt, wohingegen Sonja ihren brutalen Ehemann mit Säure zu vergiften versucht. Vor diesem Hintergrund der Geschichte wird die Doppeldeutigkeit des Filmtitels *BIS DASS DER TOD EUCH SCHEIDET* erst offensichtlich. Während in *DIE LEGENDE VON PAUL UND PAULA* die Inszenierung eines individuellen Glücksstrebens, das sich gegen staatliche Interessen durchsetzen muss, im Mittelpunkt steht und somit das Private in einen Gegensatz zum Politisch-Gesellschaftlichen gesetzt wird, verhält es sich in *BIS DASS DER TOD EUCH SCHEIDET* gerade umgekehrt. Die gesellschaftlich geschaffenen Handlungsspielräume von Frauen werden darin durch die privaten Machtverhältnisse der Ehe eingeschränkt. Zugleich stellt der Film dabei ein Arbeitsverständnis aus, das zu den Anfängen der Inszenierung der Hausfrauenfigur zurückkehrt. Die Beschränkung von Frauen auf Ehe, Haushalt und Kinder wird zu einer gewaltsam durchgesetzten Sklaverei, der sich die Protagonistin Sonja jedoch zu entziehen versucht. Die Berufstätigkeit von Frauen ist in diesem Film, ebenso wie in Carows *SO VIELE*

⁵⁷ In den Filmen *UNSER KURZES LEBEN* (Lothar Warnecke, 1981) wird ebenfalls ein Schwangerschaftsabbruch der Protagonistin inszeniert, in *DER DRITTE* (Egon Günther, 1972) lediglich ein versuchter Abbruch.

⁵⁸ *BIS DASS DER TOD EUCH SCHEIDET*, Heiner Carow, 1979.

⁵⁹ „In der Geschichte der Volkskammer haben sich bei einer Abstimmung bisher nur ein einziges Mal einige Abgeordnete gegen eine eingebrachte Gesetzesvorlage entschieden: am 9.3.1972, als bei der Abstimmung zum Gesetz über die Unterbrechung der Schwangerschaft bei 8 Stimmenthaltungen offiziell 14 Gegenstimmen gezählt wurden.“ ZIMMERMANN (1985), S. 955.

TRÄUME, emanzipatorisch besetzt. Das Leben als Hausfrau und Mutter hingegen ist gekennzeichnet von eintönigen Wiederholungen und fehlenden sozialen Kontakten und somit als weiblicher Lebensentwurf diskreditiert.

7.1.2. „IRGEND SO EIN HAUSTIERCHEN“.⁶⁰

Die reproduktive Arbeit der berufstätigen Mutter



Beginnen möchte ich mit einer Szene aus dem Film LIEBESERKLÄRUNG AN G.T. (1971), die in gewisser Weise symptomatisch für die Inszenierung der reproduktiven Arbeit berufstätiger Mütter ist. Ich nenne sie die „Letzte-Socke-Szene“, da in ihr der Ehemann der Protagonistin Gisa Tonus zur Hilfe kommt, als nur noch ein Wäschestück zum Aufhängen übrig ist. Symptomatisch ist diese Inszenierung insofern, als an ihr beispielhaft abzulesen ist, dass die Haus- und Erziehungsarbeit bis zum Ende der DDR an den berufstätigen Müttern haften bleibt und dass nur selten die männlichen Figuren mit der Erledigung reproduktiver Aufgaben betreut werden. Allen DEFA-Gegenwartsfilmen, die sich mit der Vereinbarkeit von Beruf und Familie beschäftigen, ist gemeinsam, dass sie diese Problematik in der Regel aus der Perspektive der weiblichen Figuren beleuchten und die Konflikte, die sich darum ranken, häufig als Beziehungskonflikte, und nicht als eine Frage der Verteilung reproduktiver Arbeit zwischen den Geschlechtern fassen. Damit bestätigen die Filme die auch in der DDR dominante Vorstellung, dass den Frauen trotz ihrer Berufstätigkeit die Hauptverantwortung für die Erledigung der Haus- und Erziehungsarbeit obliegt.⁶¹ Diese Auffassung äußerte sich beispielhaft im Familiengesetzbuch von 1965, das eine Gleichstellung der Geschlechter auch bei Erziehung der Kinder und im Haushalt proklamierte, aber zugleich den berufstätigen Müttern eine Sonderrolle zuschrieb, die vorsah, „dass die Frau ihre berufliche und gesellschaftliche Tätigkeit mit der Mutterschaft vereinbaren kann“.⁶² Während der Regie-

⁶⁰ LEBEN MIT UWE, 1974, RE: Lothar Warneke, SZ: Siegfried Pitschmann, Lothar Warneke, DR: Christel Gräf, Christa Müller, KA: Claus Neumann, MU: Gerhard Rosenfeld, SB: Marlene Willmann, KO: Dorit Gründel, SC: Erika Lehmphul, PL: Siegfried Kabitzke, KAG Roter Kreis, 103 min, fa, brw, DA: Eberhard Esche (Uwe Polzin), Cox Habbema (Alla Polzin), Karin Gregorek (Ruth Polzin) u.a.

⁶¹ Statistischen Untersuchungen zufolge wurden von zwei Dritteln der Frauen, aber lediglich von 14% der Männer täglich zwei bis vier Stunden Hausarbeit verrichtet. Vgl.: GYSI, JUTTA; MEYER, DAGMAR: Leitbild: berufstätige Mutter - DDR-Frauen in Familie, Partnerschaft und Ehe, IN: HELWIG; NICKEL (1993), S. 157 ff.

⁶² HELWIG (1993), S. 11.

rungszeit Erich Honeckers wurden die Sonderrechte für Mütter nochmals erweitert und damit die geschlechtsspezifische Arbeitsteilung wiederum festgeschrieben. Dem sozialpolitischen Programm von 1972 zufolge sollten vor dem Hintergrund, dass „die Frau – bedingt durch die historische Entwicklung – nach wie vor in der Regel den größten Teil der familiären Aufgaben trägt“, ⁶³ staatliche Maßnahmen ergriffen werden, die eine kontinuierliche weibliche Erwerbstätigkeit und steigende Geburtenraten gewährleisten. Die biopolitischen Regulierungstechniken des Staates, ⁶⁴ denen ein paternalistischer Gestus zugrunde lag, finden ihren Widerhall in den Filmen der DEFA. An der Figur der berufstätigen Mutter lassen sich die Verschränkungen der verschiedenen Aspekte der staatlichen Bevölkerungspolitik untersuchen. Dabei kristallisierten sich verschiedene Positionen der FilmemacherInnen zur Vereinbarkeit von Beruf und Familie heraus, die in einer chronologischen Perspektive von der Verharmlosung über die Problematisierung bis hin zum Scheitern der weiblichen Figuren an dieser Problematik reichen.

Horst Seemanns Gegenwartsfilme, die zwischen 1969 und 1975 entstanden, sind über das kleine szenische Beispiel der letzten Socke hinaus signifikant für eine bestimmte Perspektive auf die Vereinbarkeit von Berufstätigkeit und reproduktiver Arbeit. Vorrangig deuten die Filme des Regisseurs Konflikte zu diesem Thema nur an, um diese dann zügig in ein Happy End zu überführen. Diese Form der Dramaturgie, die durch eine Verharmlosung der Vereinbarkeitskonflikte gekennzeichnet ist, zementiert die traditionelle Rollenaufteilung und reproduziert zugleich ein konservatives Frauen- wie auch Familienbild unter dem Zeichen des Paternalismus. Ein Beispiel für diese erzählerische Strategie ist die Figur der Mathematikerin Katja, die als Mutter eines Kleinkindes in dem Film ZEIT ZU LEBEN (1969) aufgrund eines fehlenden Kindergartenplatzes nicht im Büromaschinenwerk arbeiten kann. Die Entwürfe für eine datenverarbeitende Maschine entwickelt sie gemeinsam mit ihrem Ehemann zuhause weiter. Nachdem der Einsatz jener Maschine im Betrieb beschlossen und damit ab sofort auch die Mitarbeit der Mathematikerin benötigt wird, organisiert der Werkleiter Lorenz Reger im Handumdrehen einen Kindergartenplatz. Die Leiterin des Kindergartens konfrontiert er bei einem Besuch mit Unterlagen, die belegen, dass 18 Kinder auch durch nichtberufstätige Angehörige der Mütter (nicht der Väter, wohl bemerkt) betreut werden können und deswegen selbstverständlich von heute auf morgen ein Platz für Katjas Kind freigemacht werden könne. Ohne der Leiterin die Möglichkeit zum Widerspruch zuzugestehen, verlässt er daraufhin den Kindergarten und Katja kann am nächsten Tag ihre Arbeit antreten. Der Werkleiter Reger, der sich um die Belange der im Betrieb beschäftigten Mütter kümmert und im gesamten Film als Patriarch seines Betriebes inszeniert wird (nicht aber seiner Familie, wie oben bereits ausgeführt wurde), kann in dieser Szene als die Verkörperung des Staates im Kleinen interpretiert werden. Die Vergabe von

⁶³ HELWIG (1993), S. 11, 15.

⁶⁴ Vgl.: Foucault (1983); TRUMANN, ANDREA: Feministische Theorie. Frauenbewegung und weibliche Subjektbildung im Spätkapitalismus. Stuttgart 2002, S. 9 ff.

Kindergartenplätzen ist darin ein Geschenk, das großzügig gewährt wird und das von der Mathematikerin Katja dankend und glücklich angenommen wird. Neben dem paternalistischen Gestus, der dieser Szene unterliegt, ist noch ein weiterer Punkt interessant: Der Film suggeriert, dass Vereinbarkeitsprobleme durch beherztes Eingreifen des Werkleiters respektive von Vater Staat gelöst werden können und sich nicht zu Konflikten auswachsen müssen. Die Frauenfiguren werden darin zu Empfängerinnen von staatlichen Leistungen degradiert, die im Zeichen biopolitischer Strategien stehen.

In dem Film LIEBESERKLÄRUNG AN G.T. (1971) werden die Konflikte der beruflich stark beanspruchten Physikerin Gisa Tosius, die als Abteilungsleiterin, Dozentin, forschende Wissenschaftlerin und aktives Parteimitglied tätig ist, ausschließlich in Dialogen thematisiert, in denen der Ehemann und die KollegInnen die Verantwortung für die Haus-, Erziehungs- und Familienarbeit selbstverständlich bei ihr verorten.⁶⁵ Diese verbalen Zuweisungen korrespondieren mit der visuellen Inszenierung, die ausschließlich Gisa bei der reproduktiven Arbeit zeigen. Für ihren Ehemann hingegen werden diese Tätigkeiten vollständig ausgeschlossen, so dass auch nicht er, sondern Gisas Vater ihre Aufgaben übernimmt, als sie dienstlich in die SU reist. Auch in dem Film SUSE, LIEBE SUSE⁶⁶ (1975) übernimmt ein männliches Familienmitglied der Protagonistin Teile der reproduktiven Arbeiten. In diesem Fall ist es der Onkel, mit dem Suse und ihre Tochter gemeinsam leben, der Ersatzvater, väterlicher Freund und Haushaltshilfe zugleich ist. Er teilt sich sogar die Betreuung der Tochter mit dem Vater, von dem Suse nach dessen versuchter Republikflucht mit anschließendem Gefängnisaufenthalt getrennt lebt, als Suse zu einer mehrmonatigen Ausbildung in die SU fährt. Diese männlichen Figuren sind jedoch nicht als Vorbilder in der Neuverteilung von reproduktiver Arbeit konzipiert, sondern gleichen in ihrer Funktionsweise einem *deus ex machina*, der der jeweiligen Protagonistin eine anspruchsvolle Berufstätigkeit oder Qualifizierung ermöglicht. Im Falle von Gisa Tonius wird damit das eheliche Zusammenleben und die damit verbundene Arbeitsordnung aufrechterhalten, so dass erst gar keine Vereinbarkeitskonflikte aufkommen können. In SUSE, LIEBE SUSE kann so die fortschreitende Emanzipation Suses von der Köchin über die Dumperfahrerin hin zur Maschinistin zu einem positiven Ende geführt werden, welches nicht möglich wäre, wenn Suse als allein erziehende Mutter ohne Unterstützung von dritter Seite inszeniert worden wäre.

Die Tendenz Seemanns zur Verharmlosung und Untertreibung von Vereinbarkeitskonflikten lässt sich am deutlichsten in REIFE KIRSCHEN (1972) erkennen. Helmut's Frau, Arbeiterin im Textilwerk und Mutter von zwei Töchtern, wird mit über 40 Jahren ein weiteres Mal

⁶⁵ Vgl. die detaillierte Analyse des Films im Kapitel 8.

⁶⁶ SUSE, LIEBE SUSE, 1975, RE: Horst Seemann, SZ: Horst Seemann, MI: Claus Küchenmeister, DR: Brigitte Gotthardt, KA: Jürgen Brauer, MU: Ullrich Swillms, Henning Protzmann, Gruppe Panta Rhei, SB: Hans Poppe, KO: Helga Scherff, SC: Erika Lemphul, PL: Dieter Dormeer, AG Babelsberg, 86 min, fa, brw, DA: Traudl Kulikowsky (Suse), Jaecki Schwaz (Manne), Gerhard Bienert (Onkel Herms) u.a.

schwanger. Nach der Geburt des Kindes stirbt sie jedoch bei einem Autounfall, so dass sich in der Folge die Frage stellt, wer sich um das Baby kümmert, denn auf Helmut warten der Bau des ersten Atomkraftwerkes der DDR und letztendlich sogar die Funktion des Parteisekretärs. Nach dem Tod seiner Frau geht Helmut ganz selbstverständlich davon aus, dass seine erwachsene und selbst allein erziehende Tochter Ingrid die Betreuung des Neugeborenen übernimmt und dafür ihren Wohn- und Arbeitsort verlässt. Diese verweigert sich jedoch dem väterlichen Zugriff auf ihr Leben. Der Film inszeniert die Ablehnung Ingrids jedoch nicht als emanzipatorischen Akt, sondern als Verrat am Vater und der Familie. Das verdeutlicht sich besonders in zwei Szenen: In der einen quittiert Helmut Ingrids Ablehnung seines Anliegens mit den Worten „Ist dir wohl zu unbequem, was?“⁶⁷ und in der anderen wirft der Parteisekretär Ingrid vor, dass sie ihren Vater sitzen gelassen habe.⁶⁸ Der Konflikt, den der Film damit kreiert, ist klar und altbekannt. Die gesellschaftlichen und staatlichen Interessen, mit denen sich Helmut in Übereinstimmung befindet und die sich hier durch den Bau eines Atomkraftwerkes vermitteln, stehen im Gegensatz zu den individuellen, privaten Lebensvorstellungen von Ingrid. Interessanterweise löst der Film diesen Konflikt ganz im Sinne der Aufbaufilme aus den Anfängen der 1960er Jahre und bringt die Interessen seiner Figuren in eine Deckungsgleichheit, als hätte es keine Modernisierung gegeben.⁶⁹



Diese Harmonisierung zunächst noch als widersprüchlich markierter Interessen hat in diesem Fall nicht nur einen stalinistischen Beigeschmack, sondern affirmiert zugleich eine konservative Vorstellung von Familie und Geschlechterverhältnis. Die familiäre Gemeinschaft ist dabei nur der Staat im Kleinen, in dem sich alle Mitglieder dem Hausvater Helmut unterzuordnen haben und dieser wiederum den Interessen des Vater Staates. Im weiteren Verlauf des Films wird der Konflikt um die Betreuung des Säuglings ohne wirkliche Bearbeitung aufgehoben, denn nach und nach übernimmt Ingrid die Betreuung des Babys, während Helmut durch seine beruflichen Aufgaben gebunden wird. Der Film inszeniert die Betreuung des Säuglings im Folgenden als Beziehungskonflikt zwischen Ingrid und ihrem Freund, den sie verlässt, als dieser sich weigert, mit ihr zusammenzuziehen. Signifikant für die weitgehend selbstverständliche Zuweisung der reproduktiven Arbeiten an die weibliche

⁶⁷ REIFE KIRSCHEN, 1972, Horst Seemann.

⁶⁸ REIFE KIRSCHEN, 1972, Horst Seemann.

⁶⁹ Vgl. ENGLER, WOLFGANG: Die Ostdeutschen. Kunde von einem verlorenen Land. Berlin, 2000, S. 53 ff.

Figur ist eine Szene, die Ingrid bereits nach ihrem Umzug zu ihrem Vater zeigt. In dieser sieht man sie in einem kleinen Zimmer nur mit einem BH (!) bekleidet, Windeln per Hand waschend, während im Hintergrund ihr Sohn spielt. Die Zumutungen dieser Szene sind besonders harsch, bringen aber Seemanns Vorstellungen auf den Punkt: Mit der Inszenierung einer Ausnahmesituation durch den Tod der Mutter und des Lebens auf einer Baustelle, an die keine Betriebskantine, kein Kindergarten oder Ähnliches angeschlossen ist, schafft der Film eine Ausgangslage, in der es legitim erscheint, der einzigen verfügbaren Frau alle reproduktiven Aufgaben aufzunötigen und sie ihre Berufsausübung vorläufig abbrechen zu lassen.⁷⁰ In dieser Inszenierung reproduzieren sich Vorstellungen, in denen weibliche Berufstätigkeit nur unter dem Gesichtspunkt der Funktionalität erscheint, und nicht mehr als emanzipatorischer Akt. In seiner dramaturgischen Auflösung erinnert der Film stark an die bereits vorgestellten Filme, in denen Hausfrauen von Werkleitern inszeniert werden, wie in ZEIT ZU LEBEN und NETZWERK. Die Berufsausübung des Mannes, die in den Filmen immer an höhere staatliche Interessen geknüpft und dadurch als die relevantere konzipiert ist, führt zur Herabsetzung der Hausfrau und ihrer reproduktiven Arbeiten. Vereinbarkeitskonflikte stellen sich für den Protagonisten Helmut unter diesen Voraussetzungen erst gar nicht.

Eine solche Verharmlosung und Glättung von Vereinbarkeitskonflikten ist jedoch nur den Filmen Seemanns eigen. Frank Vogels Gegenwartsfilm DAS SIEBENTE JAHR von 1969 diskutiert hingegen dezidiert die Probleme einer Doppelbelastung durch Beruf und Familie am Beispiel seiner Protagonistin Barbara Heim, die engagierte Chirurgin, Ehefrau und Mutter einer fünfjährigen Tochter ist. Der Film erzählt von Barbaras beruflichem und privatem Alltag an sieben aufeinanderfolgenden Tagen. Vor dem Horizont des am Ende dieser Woche anstehenden siebenten Hochzeitstages reflektiert der Film die beruflichen und reproduktiven Aufgaben sowie die Ehe seiner Protagonistin. Diese Erzählform ermöglicht die rhythmisierende Wiederholung und Variation alltäglicher Vorgänge und die Verschränkung von Privatem und Beruflichem. Der Film DAS SIEBENTE JAHR ist in der Reihe der DEFA-Gegenwartsfilme, die eine berufstätige Mutter inszenieren, der erste Film, der die Zerrissenheit seiner Protagonistin zwischen den hohen Ansprüchen im Beruf einerseits und im Privatleben andererseits veranschaulicht. Die Geschichte der verheirateten Chirurgin und Mutter Barbara Heim ist ein Exempel für die doppelte Vergesellschaftung der Frau, die im Rahmen konservativer Familienstrukturen unausweichlich in einer Doppelbelastung mündet.⁷¹ In diesem Sinne ist die Rolle des Truffaldino – der als Diener zweier Herren von seinen Aufgaben schier zerrissen wird –, die Barbaras Ehemann Günther im Theater probt,

⁷⁰ Am Ende des Films setzt sich Ingrid in den Zug, um ihre Abiturprüfungen nachzuholen, wobei offen bleibt, wer sich nun um die zwei Kinder kümmert.

⁷¹ BECKER-SCHMIDT, REGINE: Die doppelte Vergesellschaftung – die doppelte Unterdrückung: Besonderheiten der Frauenforschung in den Sozialwissenschaften. In: UNTERKIRCHNER, LILO; WAGNER, INA (Hg.): Die andere Hälfte der Gesellschaft. Österreichischer Soziologentag 1985. Soziologische Befunde zu geschlechtsspezifischen Formen der Lebensbewältigung. Wien 1987, S. 10-25.

ein Spiegel für die Situation der Protagonistin. Aufgrund der vielfältigen Ansprüche ist diese an einigen der sieben Tage am Ende ihrer Kräfte.

„Barbara: Das geht über meine Kraft. Ich schaff's nicht. Ich schaff's auch nicht, eine gute Mutter und Frau zu sein. Soll ich dann lieber eins von beidem und das richtig tun?“⁷²

Gleich einem Leitmotiv durchzieht diese Frage den gesamten Film, der dafür jedoch keine gültige Antwort findet, weil er lediglich das Problem aufwirft und dieses Problem als den Status quo von Barbaras Leben inszeniert. Das Entweder-Oder aus Barbaras Frage wird im Film zu keiner Seite hin aufgelöst: Ein Leben nur als Mutter und Ehefrau kommt für die Protagonistin ebenso wenig in Frage wie eine ausschließliche Berufstätigkeit.

„Barbara [innerer Monolog]: Es ist einfach deshalb, weil man sich zerreißen möchte. Manchmal wünsche ich mir einen ewigen Haushaltstag. Nur Gabi, Günther und ich. Aber wenn du dann wirklich mal einen Haushaltstag nimmst, dann hast du schon miese Laune, wenn du morgens aufwachst, dann sehnst du dich nach der Klinik. Und manchmal sehne ich mich weg von der Herzchirurgie, davonrennen möchte ich.“⁷³



Mit seiner Protagonistin behauptet der Film, dass eine Gleichzeitigkeit von Erwerbs- und Familienarbeit notwendigerweise eine Doppelbelastung bedeutet. Die entscheidenden Ursachen dafür erörtert der Film jedoch selten. So bleibt die Zuständigkeit Barbaras für die Erziehungs- und Hausarbeit weitgehend unhinterfragt bestehen. Besonders in der visuellen Inszenierung schlägt sich das nieder, die allein Barbara dabei zeigt, wie sie die Tochter zum Kindergarten bringt und von dort abholt oder in der Kaufhalle an der Kasse ansteht. Auch dieser Film hält eine „Letzte-Socke-Szene“ bereit, die ähnlich wie in LIEBESERKLÄRUNG AN G.T. die geschlechtsspezifische Arbeitsteilung in der Ehe kenntlich macht. Als Barbara und Günther bei Barbaras Kollegen Manfred und dessen Frau Margot zu Besuch sind, entdeckt Margot Löcher in Günthers Strümpfen und bringt unaufgefordert neue Socken für ihn. Verbittert konstatiert Barbara,

„Ich bin ja nicht für deine Socken zuständig. Trotzdem, ich bin deine Frau. Das ist halt so, wenn man die Frau ist.“⁷⁴

⁷² DAS SIEBENTE JAHR, Frank Vogel, 1969.

⁷³ DAS SIEBENTE JAHR, Frank Vogel, 1969.

⁷⁴ DAS SIEBENTE JAHR, Frank Vogel, 1969.

Die Sorge, den Anforderungen von Beruf und Familie nicht zu genügen, und das ständige schlechte Gewissen sind allen hier wiedergegebenen Zitaten der Protagonistin als Gefühl der Unzulänglichkeit eingeschrieben. Dies äußert sich gleichfalls in einer bereits zu Anfang zitierten Szene, in der Barbara es aufgrund einer Komplikation nach einer OP nicht schafft, ihre Tochter aus dem Kindergarten abzuholen und sich daraufhin selbst als Rabenmutter bezeichnet. Zu einer Debatte um die Doppelbelastung kommt es lediglich in einer Szene des Films, in der die Protagonistin die ihr zugewiesene Rolle verweigert. In dieser Szene, die am Ende des fünften Tages spielt, kommt Günther von der Synchronisation eines Films nach Hause und findet eine gestresste Mutter und eine heulende Tochter vor. Schnell entspinnt sich ein Streit zwischen den Eheleuten, während Barbara gleichzeitig versucht, ihre Tochter ins Bett zu bringen. Günther muss bereits in einer Stunde zur Vorstellung und hatte sich von seinem kurzen Aufenthalt zuhause Ruhe und Entspannung erhofft. Barbara wiederum hat ebenso wie Günther einen sehr anstrengenden Arbeitstag hinter sich. Auf dem Höhepunkt der Auseinandersetzung bittet Günther um Ruhe, um sich auf die Vorstellung vorbereiten zu können. Daraufhin protestiert Barbara:

„Bin ich denn der Abfalleimer der Familie? Hier arbeitest wohl nur du?“⁷⁵

Über die an dieser Stelle problematisierte Doppelbelastung und eine mögliche Neuverteilung familiärer Aufgaben wird im Folgenden nicht weiter debattiert – ein Schnitt beendet frühzeitig die mögliche Auseinandersetzung, kommentarlos wird zum nächsten Tag gewechselt.

Zugespitzter verhandelt der Film LEBEN MIT UWE⁷⁶ (1974) die Vereinbarkeitskonflikte, die sich in der Ehe eines hoch qualifizierten Akademikerpaars mit zwei Kleinkindern entwickeln. Lothar Warnekes Film erzählt vom einem Tag aus dem Leben seines Protagonisten Uwe, an dessen Ende er seine Doktorarbeit verteidigen muss und an dem er zugleich über sein bisheriges Leben reflektiert. In Rückblenden und Traumsequenzen wird dabei die Beziehungsgeschichte zwischen ihm und der Dolmetscherin Alla nachgezeichnet.



Für Uwes Promotion hat Alla ihre Bedürfnisse zurückgestellt. Ihr gemeinsamer Anspruch, Erfüllung in der Liebe und im Beruf zu finden, ist darüber gescheitert und nun trägt sich Alla mit Scheidungsgedanken. Paradigmatisch für den Vereinbarkeitskonflikt zwischen Alla und Uwe erscheint eine Sequenz vom Anfang des Films, in der Uwe träumt, den Nobelpreis

⁷⁵ DAS SIEBENTE JAHR, Frank Vogel, 1969.

⁷⁶ LEBEN MIT UWE, Lothar Warneke, 1974.

überreicht zu bekommen und Alla am hinteren Ende des Raumes wie ein Witwe gekleidet mit den beiden Kindern an den Händen der Zeremonie zuschaut: Allas Liebe zu Uwe ist über seinen beruflichen Erfolg gestorben. Stumm beklagt Alla im schwarzen Schleier diesen Tod. Ein aussagekräftiges Bild, in das Lothar Warneke seine Zweifel zur Vereinbarkeit von Beruf und Familie kleidet. In den realistisch inszenierten Szenen des Filmes erhebt Alla jedoch eine kräftige Stimme, mit der sie sich gegen ihre berufliche und private Zurücksetzung wehrt. Zeugnis davon gibt eine Vielzahl von Dialogen, in denen sie nicht nur den Einsatz Uwes für die Ehe, sondern auch seine Mitarbeit im Haushalt einklagt.

„Alla: Die Männer meiner Kolleginnen helfen alle im Haushalt. Manchmal nur Kleinigkeiten. Das ist doch eine Frage des guten Willens. Sie kümmern sich auch alle um die Erziehung der Kinder.

Uwe: Erst diese Arbeit noch. Du weißt, wie schwierig das ist.

Alla: Nach dieser Arbeit kommt wieder eine Arbeit, noch schwieriger, noch aufwändiger, noch zeitraubender. Nichts wird sich ändern, nichts.“⁷⁷



Dieser Streit zwischen Uwe und Alla entspinnt sich nach einer eindrucksvollen Szene, die zwischen Realität und Traum angesiedelt ist und in der Uwe versucht, an seiner Dissertation zu arbeiten, während die beiden Kinder ein lärmendes Chaos veranstalten und Alla Essen zubereitet. Die szenische Umsetzung überspitzt die Situation, theatralisch hält sich Uwe die Ohren zu, während die Kinder genüsslich mit allen möglichen Gegenständen um sich werfen. Andere Szenen des Films zeigen, dass Alla die Erledigung der Hausarbeit obliegt. So sieht man sie zum Beispiel bei der Essenszubereitung, der Wohnungsreinigung und bei der Beschäftigung mit den Kindern. Uwe hingegen wird lediglich in einer Szene bei der reproduktiven Arbeit gezeigt, in der er die Kachelöfen beheizt und anschließend die Kinder in den Kindergarten bringt. Über die Frage der Verteilung der reproduktiven Arbeiten hinaus thematisiert der Film deutlich die Auswirkungen von Uwes wissenschaftlicher Karriere auf die Ehe. Der Konflikt entzündet sich an einem Jobangebot, das Alla ermöglichen würde, drei Monate in Polen zu arbeiten. Im Gegensatz zu Uwe, der einen neuen Forschungsauftrag unterzeichnet hat, ohne darüber mit Alla zu reden, hat sie allerlei Skrupel, ihn mit den Kindern allein zu lassen. Uwe jedoch ermuntert Alla, das Angebot anzunehmen, wobei er davon ausgeht, dass die Kinder durch Allas Mutter betreut werden. Alla ist über seine Gedankenlosigkeit so verärgert, dass sie ihn mitten in der Nacht aufweckt und ihm ihren Scheidungswunsch mitteilt.

⁷⁷ LEBEN MIT UWE, Lothar Warneke, 1974.

„Alla: Merkst du überhaupt noch, dass ich da bin? Irgend so ein Haustierchen.
Verrammelst dich in deiner Arbeit und fertig.“⁷⁸

Im Gegensatz zu den bisher besprochenen Filmen stellt LEBEN MIT UWE die Vereinbarkeit von Beruf und Familie als Problem für beide Geschlechter dar und entwirft damit auch einen Konflikt für die männliche Hauptfigur. In seiner Inszenierungsweise macht LEBEN MIT UWE jedoch auch deutlich, dass die Vereinbarkeit von Beruf und Familie für die Protagonistin ein größeres Problem ist, weil ihr weiterhin die Verantwortung für den reproduktiven Bereich zugeordnet wird und damit Karriereeinschränkungen einhergehen. Die Figur der Alla zeigt aber auch, dass diese traditionellen Rollenzuweisungen Brüche bekommen und Frauen nicht mehr bereit sind, diese Kompromisse einzugehen.

„Alla: Du hast die verdammte Sicherheit aller Männer an dir. Überzeugt, dass es immer so bleiben wird. Dass die Frauen immer wieder zurückstecken. Aber ich sage dir, Uwe, dass sich das alles mal ganz schnell ändern wird. Du hast dich mit dem abgefunden, aber ich nicht. So kann man doch nicht leben.“⁷⁹

Trotz eines vorsichtigen Happy Ends verweist der Film damit auf ein Dilemma, mit dem beide Eheleute konfrontiert sind. Berufliche Karrieren, Elternschaft und eine glückliche Beziehung erscheinen in diesem Film nicht mehr vereinbar zu sein. Wenn von Protagonistinnen mit Selbstverständlichkeit eine Berufstätigkeit eingefordert und zugleich die Verteilung der reproduktiven Arbeit zwischen den Geschlechtern nicht neu verhandelt wird, gerinnt die Ehe zum „Störfaktor“⁸⁰ und werden die Kinder zum Hindernis.

Bereits neun Jahre früher hat Egon Günther mit seinem Film LOTS WEIB diese Konfliktlinien vorgezeichnet. Seismografisch thematisiert LOTS WEIB, wie schwierig es für eine neue, selbstbewusst berufstätige Frauen- und Muttergeneration ist, mit Männern umzugehen, die weiterhin den tradierten Vorstellungen zur geschlechtsspezifischen Arbeitsteilung verhaftet sind.⁸¹ Auch Günthers nächster Gegenwartsfilm mit einer berufstätigen Protagonistin, DER DRITTE (1972), behandelt in einer neuerlichen Variation den Topos weiblicher Emanzipation im Privaten und Beruflichen. Seine Hauptfigur Margit Fließner, Mitte dreißig, Mutter von zwei Töchtern und Mathematikerin, ist jedoch schon zweimal geschieden und muss sich nicht erst

⁷⁸ LEBEN MIT UWE, Lothar Warneke, 1974.

⁷⁹ LEBEN MIT UWE, Lothar Warneke, 1974.

⁸⁰ LEBEN MIT UWE, Lothar Warneke, 1974.

⁸¹ Wie bereits in den Kapiteln 3 und 5 geschildert, möchte sich Katrin Lot von ihrem Ehemann Richard, der Kapitänleutnant der NVA-Marine ist, scheiden lassen. In diesem Film ist Richard Lot ein Wochenendvater, der den beiden Söhnen ein „Abgott“ ist, weil sie ihn nur in besonderen Situationen erleben, wenn er mit ihnen eine Kinovorstellung oder den Zoo besucht. Katrin Lot hingegen verbringt den Alltag mit den Kindern. Sie holt sie aus dem Hort ab, kocht ihnen Essen, erzieht sie. Der Film LOTS WEIB inszeniert diese Szenen mit entspannter Leichtigkeit, ebenso wie die Szenen, die Katrin bei der Ausübung ihres Berufs zeigen. Der Umgang Katrins mit den Kindern ist bemerkenswert unautoritär und spielerisch. Die reproduktive Arbeit der Mutter ist in diesem Film noch nicht zum Zeichen der Doppelbelastung geworden. Gleichfalls als selbstverständlich inszeniert der Film mit den Hortbesuchen der Kinder einen Teil der reproduktiven Arbeit als vergesellschaftet. Offensichtlich wird jedoch mit dem Scheidungswunsch von Katrin Lot ein anderes Problem, das sich der staatlichen Regulierung in gewissem Maße entzieht: Sie will ihre sexuelle Verfügbarkeit als Ehefrau nicht mehr erdulden. In einem inneren Monolog nach einer Situation, in der sie auf das unnachgiebige Drängen ihres Mannes hin widerwillig mit ihm schläft, stellt sich heraus, dass sie nur aufgrund einer ungewollten Schwangerschaft geheiratet hat.

wie Katrin Lot ihre Scheidung erkämpfen. Günther greift mit der Figurenkonstruktion in beiden Filmen das sich immer stärker verbreitende Phänomen der Ehescheidungen auf, das ein Satz Margits wunderbar sarkastisch kommentiert: „Emanzipiert, aber keinen Mann“. ⁸² Seit Mitte der 1960er Jahre stieg die Zahl der Ehescheidungen in der DDR signifikant an.

„Verglichen mit der Quote des Jahres 1960 (24 540) haben sich die Scheidungen bis 1985 (51 240) mehr als verdoppelt. Zwischen 1970 und 1980 sind sie insgesamt um 17 000 angewachsen.“⁸³

Damit korrespondierte zugleich eine geringere Eheschließungsrate⁸⁴ und die Zunahme von allein erziehenden, geschiedenen Müttern.⁸⁵ In Scheidungsverfahren wurde in der Regel den Müttern das Sorgerecht für die Kinder zugesprochen, was nicht zuletzt auf das ökonomische Interesse an der uneingeschränkten Verfügbarkeit der Arbeitskraft des Mannes zurückzuführen ist.⁸⁶ Trotz dieser statistischen Fakten blieb die grundsätzliche Wertschätzung von Ehe und Familie in der DDR weitgehend ungebrochen. Auch der Film DER DRITTE handelt davon, denn die Protagonistin Margit Fließner ist auf der Suche nach dem dritten Ehemann. Im Gegensatz zu den meisten der bisher besprochenen DEFA-Gegenwartsfilmen reflektiert Günthers Film kritisch die bestehende geschlechtsspezifische Arbeitsteilung. Ebenso wie in DAS SIEBENTE JAHR ergibt sich für Margit aus Berufstätigkeit zum einen und Hausarbeit und Kindererziehung zum anderen eine Doppelbelastung. In einem Gespräch zwischen Arbeitskolleginnen, in dem eine von ihrer Mitarbeit in der Konfliktkommission Abstand nehmen möchte, weil sie aufgrund der Installation einer neuen Anlage im Betrieb viele Überstunden leistet und ihren in einem anderen Ort arbeitenden Mann kaum zu Gesicht bekommt, kommentiert Margit das Dilemma der Kollegin folgendermaßen:

„Margit: Das geht allen so. [...] Ich will dich nicht überreden, aber überprüfe doch mal, wenn ich es so sagen darf, deine private Technologie, vielleicht sind da noch Zeitreserven. Andere müssen ja auch mit ihrer Zeit auskommen.
Kollegin: Ja, ja, andere haben ja auch eine Frau zu Hause.“⁸⁷

Lakonisch wird in dieser Szene die Doppelbelastung berufstätiger Mütter konstatiert, zu der in diesem Falle mit der Mitarbeit in der betrieblichen Konfliktkommission noch eine weitere gesellschaftspolitische Verpflichtung hinzukommt. Margits Formulierung von den privaten Technologien mutet absurd an, da sie damit die gesamte Zeit und den Alltag der Frauen vollständig einem ökonomischen Optimierungsgedanken unterwirft. Zusätzlich verweist der Film in dieser Szene auch auf die Belastungen, die den Frauen aufgrund der Mangelwirtschaft erwachsen, denn während ihrer Unterhaltung probieren sie zugleich Kleider

⁸² DER DRITTE, Egon Günther, 1972.

⁸³ GYSI (1989), S. 260.

⁸⁴ GYSI (1989), S. 260.

⁸⁵ GYSI; MEYER (1993), S. 145.

⁸⁶ GYSI; MEYER (1993), S. 146.

⁸⁷ DER DRITTE, Egon Günther, 1972.

an, die von einer Kollegin genäht wurden. DER DRITTE reflektiert mit dieser Szene zwar kritisch die Doppelbelastung der Frauen, behandelt sie jedoch gleichfalls wie DAS SIEBENTE JAHR als Status quo.

Mit dem Film DER DRITTE sind die allein erziehenden Mütter im Gegenwartsfilm der DEFA angekommen. Die bis zum Beginn der 1970er Jahre vorherrschende Trias von Berufstätigkeit, Ehe und Mutterschaft verabschiedet sich damit zusehends. So inszenierten zwar bereits die besprochenen Filme REIFE KIRSCHEN und SUSE, LIEBE SUSE von Horst Seemann allein erziehende Mütter, die Problematik der Lebens- und Berufssituation solcher Frauen rückte aber erst mit den Filmen BÜRGSCHAFT FÜR EIN JAHR (1981), DAS FAHRRAD (1982) und DIE ALLEINSEGLERIN⁸⁸ (1987) ins Zentrum des filmischen Interesses.



In dem DEFA-Film DAS FAHRRAD (1982) wird die Welt der allein erziehenden Arbeiterin Susanne als diszipliniert, entfremdet und von Zwang geprägt inszeniert. Nicht nur ihre Arbeit, sondern auch die Betreuung ihrer Tochter im Kindergarten verläuft in einem ewigen Trott, für den die düstere, graue Eingangsszene des Films beispielhaft ist, in der Susanne ihre Tochter durch den dichten Verkehr und strömenden Regen in den Kindergarten bringt. Als sie dort ankommen, wird von der Kindergärtnerin unfreundlich das fehlende Essensgeld moniert und die Tochter bittet, dass Susanne sie früher abholen kommt. Bereits die ersten fünf Minuten des Film zeichnen somit auf eindrucksvolle Weise das bedrückende Bild von der Situation allein Erziehender, die dem Kampf gegen den ständigen Zeit- und Geldmangel und dem Zwang zur Lohnarbeit unterworfen sind. DAS FAHRRAD kündigt damit den filmischen und gesellschaftlichen Konsens von der Vereinbarkeit von Beruf und Mutterschaft auf. Kritisch beleuchtet der Film den Status allein erziehender Mütter, deren Zahl zum Ende der DDR auf circa 340.000 angewachsen war.⁸⁹ Wie auch der Film verdeutlicht, waren die materiellen Lebensbedingungen für diese Frauen schlechter als für verheiratete Eltern. Sie hatten ein

⁸⁸ DIE ALLEINSEGLERIN, 1987, RE: Herrmann Zschoche, SZ: Regine Sylvester, LV: gleichnamiger Roman von Christel Wolter, DR: Christel Gräf, KA: Günter Jauthe, MU: Günther Fischer, SB: Pul Lehmann, KO: Helmut Pock, SC: Monika Schindler, PL: Gerrit List, GR Roter Kreis, 90 min, fa, brw, DA: Christina Powileit, Johanna Schall (Veronika) u.a.

⁸⁹ Vgl. GYSI; MEYER (1993), S. 145.

„unterdurchschnittliche Einzeleinkommen, eine anders geartete Ausgabenstruktur, schlechtere Haushaltsausstattungen und geringere Rücklagen.“⁹⁰



Als besonders problematisch wurde jedoch in der zitierten soziologischen Studie der Zeitmangel und die alleinige Verantwortung für Kinder und Haushalt beschrieben. Der Film *DAS FAHRRAD* wagt als erster Film solche Lebensverhältnisse, die von allen offiziellen Verlautbarungen und Leitbildern deutlich abweichen, in einer bestechenden Ästhetik auf die Leinwand zu bringen. Dem bedrückenden Eingangsszenario folgt der Befreiungsschlag Susannes. Sie kündigt im Walzwerk, in dem sie repetitiv den ganzen Tag lang Blech stanzen musste, und der nächste Morgen, an dem ihre Tochter sie aufweckt, gleicht einer entrückten Außeralltäglichkeit. Nachdem Susanne verkündet: „Heute gehen wir nicht arbeiten“, schläft sie wieder ein, während ihre Tochter ein Märchen erzählt. Eine geglückte Mutter-Kind-Beziehung kann der Film nur außerhalb der Erwerbstätigkeit fassen. Die Mutterschaft wird in dieser und anderen Szenen zu einem Refugium, das vor der entfremdeten Welt beschützt und in der Frieden und Harmonie herrscht. Versinnbildlicht findet sich diese Vorstellung in einer Parkszenen wieder, die – ganz im Gegensatz zu den beklemmenden schwarz-grauen Bildern des Alltags – Susanne und ihre Tochter in stiller Eintracht im gleißenden Sonnenlicht auf einer Wiese liegend zeigen. Der vielfältigen Belastung einer allein Erziehenden setzt der Film in diesen Bildern das utopische Bild eines Lebens entgegen, das befreit ist vom düsteren Takt und Dreck der Maschinen. Das von Susanne als gestohlen gemeldete Fahrrad, dessen Versicherungssumme ihr kurzfristig aus den finanziellen Nöten hilft, wird zur Metapher für ein selbst bestimmtes und in Bewegung geratenes Leben. Am Ende des Films hat ihre Tochter gelernt, mit diesem Fahrrad zu fahren, lachend und glücklich beobachtet Susanne, wie das Kind seine Kreise zieht.⁹¹

BÜRGESCHAFT FÜR EIN JAHR (1981) hingegen entbehrt jener glücksverheißenden Metaphorik, derer sich *DIE ALLEINSEGLERIN* und *DAS FAHRRAD* bedienen. Die

⁹⁰ GYSI; MEYER (1993), S. 147.

⁹¹ Eine vergleichbare Metaphorik verwendet der Film *DIE ALLEINSEGLERIN* (1987). Nach dem Tod ihres Vaters erbt die allein erziehende Wissenschaftlerin Christine ein Segelboot, das zum Zeichen für die Flucht aus ihrer schwierigen beruflichen und privaten Situation wird. Auch dieser Film setzt die Unmöglichkeit, Beruf und Mutterschaft unter einen Hut zu bekommen, in Szene, jedoch mutet die Sorge der Protagonistin um den Erhalt des Segelbootes als ein Luxusproblem an. Die Vehemenz, mit der *DAS FAHRRAD* und *BÜRGESCHAFT FÜR EIN JAHR* die soziale Position ihrer Protagonistinnen mit ihrem Status als allein Erziehende verschränken, lässt dieser Film dadurch vermissen.

Protagonistin Nina, des asozialen Lebenswandels bezichtigt, ist die erste komplett dysfunktionale Frauenfigur, die sich vollständig dem Vereinbarkeitsversprechen verweigert. Ihre Charakterisierung als „asozial“ wendet sich gegen die Pflicht, als erwerbstätige Mutter der vorherrschenden Norm gerecht zu werden, und erzählt von der Sehnsucht nach einem Ausbruch aus der industriellen Gesellschaft und ihren Rollenzuweisungen. Ihre drei Kinder wurden Nina aufgrund des Vorwurfs der Vernachlässigung entzogen und in ein Heim eingewiesen. Auf Probe und unter der Aufsicht zweier gesellschaftlicher BürgInnen und des Jugendamts bekommt Nina eines ihrer Kinder zurück. BÜRGSCHAFT FÜR EIN JAHR ist der erste Film, der es wagt, eine Mutterfigur zu inszenieren, die nicht in der Lage ist, Erziehungs- und Hausarbeiten zu erledigen. So beschreibt die Jugendfürsorgerin in dem Anfangsmonolog bereits ausführlich die diesbezügliche Unfähigkeit der Protagonistin:

„Vor zwei Jahren informierten uns das erste mal Nachbarn, die Kinder hätten sie um Essen angebettelt. Trotz aller Aussprachen hat Frau Kern wiederholt ihr Erziehungs- und Aufsichtspflichten vernachlässigt. Oft hat die Kinder die Familie Braun versorgt, während die Mutter mit Männern umherzog. Die beiden Großen kamen meist unausgeschlafen und ohne Frühstück in die Schule. Jaqueline hat das Klassenziel nicht erreicht und zeigt deutliche Anzeichen von Verhaltensgestörtheit. Bei Hausbesuchen dreckiges Geschirr, die Betten der Kinder ohne Bezüge, keine Gardinen vor den Fenstern. Rene ist bereits kriminell gefährdet. Vor vier Monaten haben uns wiederum Nachbarn informiert, dass die Kinder seit zwei Tagen unbeaufsichtigt seien. Wir haben sie daraufhin mit einer einstweiligen Verfügung eingewiesen.“⁹²

Auch nachdem ihre jüngste Tochter Mirée zur Probe wiederbekommt, sind Ninas Versuche, die reproduktiven Aufgaben einer Mutter zu erfüllen, deutlich von Hilflosigkeit und Überforderung gekennzeichnet. Vor einem Kontrollbesuch des Jugendamtes versucht sie die Wohnung herzurichten, indem sie gemeinsam mit ihrem Freund Stores an den Fenstern anbringt und das Regal im Kinderzimmer streicht, auf dem Nina, obwohl die Farbe noch nicht trocken ist, bereits die Plüschtiere drapiert. Auch die Organisation des Haushaltes ist der Protagonistin nicht möglich. Sie besorgt beispielsweise nicht rechtzeitig Kohlen, so dass sie welche von einem Lastwagen auf der Straße stehlen muss, und die Aufteilung ihres kargen Lohns für die nötigen Ausgaben im Haushalt versucht ihr die Bürgin beizubringen. Ninas Versuche, sich der kleinbürgerlichen Moral anzupassen, kollidieren mit ihrer Lust auf Rausch und ihrer Verspieltheit. So fährt sie eines Morgens gemeinsam mit ihrer Tochter, beide auf jeweils einem Rollschuh, fröhlich lachend zum Kindergarten – eine der wenigen Szenen, in denen sie mit ihrer Tochter unbekümmert agiert. Aber an dem Kopfschütteln der PassantInnen und einer nörgelnden Nachbarin wird sogleich wieder den Normenverstoß in Szene gesetzt.

Die bisher durchweg positive Inszenierung der Vergesellschaftung reproduktiver Arbeiten durch Kindergärten und Horte wandeln DAS FAHRRAD und prägnanter noch BÜRGSCHAFT FÜR EIN JAHR in Horrorszenarien staatlicher Disziplinierung um, in denen

⁹² BÜRGSCHAFT FÜR EIN JAHR, Herrmann Zschoche, 1981.

bereits die Kinder auf Funktionalität getrimmt werden. Bezeichnendes Beispiel ist folgende Szene, in der Nina Kern einen Konflikt mit der Kindergartenleiterin hat, weil Mirée sich weigert, zu den festgelegten Zeiten auf Toilette zu gehen. Der kommentarlose Schwenk der Kamera auf die offen angeordneten Kinderklosetts, die jegliche Intimsphäre vermissen lassen, spricht von einer deutlichen Kritik des Filmemachers an der Unterordnung von Individuen unter kollektive Normen.

Mit der Figur der Nina gelingt mit großer ästhetischer und erzählerischer Konsequenz eine absolute Verneinung des vorherrschenden Frauenleitbildes der DDR. Als Anti-Heldin kündigt Nina von einer Abwehr der paternalistischen Familien- und Frauenpolitik und vom Widerstand gegen die Funktionalisierung von Frauen im Rahmen biopolitischer Machtstrategien. Jedoch geht der Widerstand mit dem Vorwurf der Asozialität und damit der Kriminalisierung der Frauenfigur einher.

„Diese Nina Kern aus dem neuen DEFA-Spielfilm ‚Bürgschaft für ein Jahr‘ hätte wohl kaum eine Chance, Mädchen auf der Titelseite zu werden. Sie ist nicht die erfolgreiche alleinstehende Frau, die Arbeit und Erziehung ihrer Kinder problemlos bewältigt, dabei noch Zeit für die berufliche Qualifizierung findet und rundum glücklich wird.“⁹³

⁹³ STOLZE, RAIMUND: Ein Plädoyer für Nina K., Junge Welt, 20.9.1981.

7.2. „DIE SCHÖNE EHE. WAS HAT DA DIE FRAU?“¹

Die Inszenierung von reproduktiver Arbeit in Theatertexten der DDR

Peggy Mädler

Die Antwort, die Rainer Kirsch in seinem Stück HEINRICH SCHLAGHANDS HÖLLENFAHRT (1973) auf die Frage nach den Vorteilen einer Ehe für seine Frauenfiguren gibt, ist ernüchternd. Die Ehe wird hier nicht als organisatorischer Rahmen einer Liebesbeziehung gefasst, sondern als ein Instrument verstanden, mit dem die Funktionalisierung der Frau als Arbeitskörper innerhalb des „privaten“ Raumes fortgeschrieben wird. Der private Raum erscheint über geschlechtliche Hierarchien und Zuschreibungen strukturiert, die doppelte Vergesellschaftung der Frauenfiguren in der Lohnarbeit und in der Familie wird in Kirschs ironischen Versen deutlich vorgeführt:

„Müller (Teufelfigur): Morgens zur Schule, nach dem Mittag Sitzung / Die Kinder, Hefte, Abend; der Mann müde / Will sich erheitern, da bleibt nur die Wahl / Sie macht ihn heiter, da bleibt der Haushalt liegen / Das heißt, der Mann wird sauer den nächsten Abend / Oder der Haushalt, und der Mann sieht Fernseh / Da wird es elf, und falls er noch nicht schläft / Bleibt wenig Zeit für Liebe, man machts ab / Und dreht sich weg zur Wand, so gehn die Jahre / Da will die Frau auch leben, sie macht Fernstudium / Oder geht fremd, denn etwas braucht der Mensch —“²

Die politischen Auseinandersetzungen um die reproduktive Arbeit in der DDR sind eng mit einem ökonomischen Interesse verknüpft. Sie zielen argumentativ auf eine Entlastung der Frau und ihre Freistellung für die Erwerbsarbeit ab. Die grundsätzliche Verantwortung für die reproduktiven Arbeiten verbleibt bei ihr, während der Mann in einer helfenden und unterstützenden Rolle gedacht wird.³ Begleitend wird eine Vergesellschaftung bzw. Institutionalisierung der reproduktiven Arbeit angestrebt, die Versorgung der Kinder soll von Kinderkrippen, Wochenheimen oder Kindergärten, die Hausarbeit von volkseigenen Großwäschereien und Betriebsküchen partiell übernommen werden.⁴ Diese Institutionalisierung sowie die sozialpolitischen Fördermaßnahmen basieren auf einem traditionell gefassten Familienbild, sie konzentrieren sich auf die berufstätige Mutter und die staatliche

¹ KIRSCH, RAINER: Heinrich Schlaghands Höllenfahrt. IN: Theater der Zeit 4/1973, S. 53.

² KIRSCH (1973), S. 53.

³ Vgl. u.a.: MERKEL, INA: Leitbilder und Lebensweisen von Frauen in der DDR. IN: KAEUBLE; KOCKA; ZWAHR (1994), S. 359-382; GERHARD, UTE: Die staatlich institutionalisierte „Lösung“ der Frauenfrage. Zur Geschichte der Geschlechterverhältnisse in der DDR. IN: KAEUBLE; KOCKA; ZWAHR (1994), S. 383-403; DIEMER, SUSANNE: Patriarchalismus in der DDR. Strukturelle, kulturelle und subjektive Dimensionen der Geschlechterpolarisierung. Opladen 1994.

⁴ KAYSER, MARIANNE; ZOBEL, MARTIN; METZNER, BERNHARD: Zu einigen Aspekten der Reduzierung der Hausarbeit. IN: KUHRIG, HERTA (Hg.): Zur gesellschaftlichen Stellung der Frau in der DDR. Leipzig 1978, S. 309-334. Das Gesetz über den Mutter- und Kinderschutz und die Rechte der Frau von 1950 sieht bereits die Schaffung von Gemeinschaftseinrichtungen wie Kindertagesstätten, Waschanstalten und Nähstuben vor. Die Öffnungszeiten der Kinderkrippen und Kindertagesstätten sollen den Arbeitszeiten der Frauen (und nicht denen der Männer) angepasst werden. Vgl.: Gesetz über den Mutter- und Kinderschutz und die Rechte der Frau vom 27. September 1950. GESETZESBLATT der Deutschen Demokratischen Republik 1950, S. 1037.

Steuerung und Unterstützung einer von ihr zu leistenden Reproduktionsarbeit.⁵ Das Pendant zur berufstätigen Mutter – der berufstätige Vater – ist in den entsprechenden Maßnahmen und Förderinstrumenten nicht erwähnt, die Familientätigkeit des Mannes wird im Gegensatz zur Erwerbstätigkeit der Frau politisch kaum verhandelt. Die reproduktive Arbeit nimmt in sozialwissenschaftlichen Modellen zur gesellschaftlichen Arbeitsteilung neben der produktiven bzw. Wert schöpfenden Arbeit und der gesellschaftspolitischen Arbeit den geringsten Platz ein, sie hat sich entsprechend auch an der Erwerbstätigkeit auszurichten.

„Die *Lebenstätigkeiten* nehmen in allen marxistischen Lebensweisebestimmungen einen zentralen Platz ein. Zu den typischen, d.h. den gesellschaftlich erheblichen, Lebenstätigkeiten der erwachsenen Familienmitglieder gehören vor allem

- die Arbeitstätigkeiten.
- die gesellschaftspolitischen Tätigkeiten,
- die Familientätigkeiten oder Familienfunktionen.

Die *Arbeitstätigkeit* ist dabei die grundlegende Form menschlicher Tätigkeit überhaupt; sie ist ‚die wichtigste Sphäre des gesellschaftlichen Lebens‘.“⁶

In der Dramatik der frühen 60er Jahre verschwindet die Frage nach der Vereinbarkeit und Gewichtung dieser drei „Lebenstätigkeiten“ noch hinter den Emanzipationsgeschichten von Dienstmägden und Hausfrauen oder scheint in euphorischen Zukunftsvisionen, in denen der reproduktive Bereich mittels eigens dazu eingerichteter Institutionen und gemeinschaftlich genutzter Maschinen vergesellschaftet wird, aufgehoben. Die Texte der frühen 60er Jahre inszenieren mit ihrem Handlungsverlauf eine Öffnung und Aufhebung der privaten Sphäre unter dem Primat des Gesellschaftlichen, an deren Ende die Hausfrauen, Dienstmägde und Haushälterinnen den Ort der schlecht oder gar nicht bezahlten reproduktiven Tätigkeiten verlassen – und zwar für einen Beruf, der besser entlohnt und/oder gesellschaftlich anerkannt wird. Sie stellen ihre Arbeitskraft der Genossenschaft oder einem Betrieb zur Verfügung, die Familie rückt in diesen Szenarien vorerst in den Hintergrund. Damit wird auch die Frage aufgeschoben, wer in Zukunft diese private, reproduktive Arbeit leisten soll oder die gemeinschaftlichen Waschanlagen bedient. Anhand der Regieanweisungen scheint sich eine Antwort auf diese Frage bereits abzuzeichnen. Während auf der Dialogebene Geschlechterstereotype und daraus entstehende Konflikte lösungsorientiert und oft humoristisch verhandelt werden, schreibt der Nebentext gleichzeitig traditionelle Rollenbilder „stillschweigend“ fort. Die Lohnbuchhalterin Helga wischt in Horst Kleideidams Stück *MILLIONENSCHMIDT* (1962) während einer Szene gerade die Wohnung, die sie

⁵ Erich Honeckers Sozialpolitik wird rückblickend häufig als „Muttipolitik“ bezeichnet, Karin Hildebrandt verweist darauf, dass mit dieser Politik auch ein neues Leitbild einhergeht. Sie benennt drei Phasen der Frauenpolitik der DDR: 1945-65 ist die Phase der Integration der Frau in den Arbeitsprozess unter dem Leitbild der berufstätigen Frau. Von 1963-72 erfolgt eine Konzentration auf die Weiterbildung und Qualifizierung der Frauen, das Leitbild der gut ausgebildeten und erfolgreichen Karrierefrau dominiert. Mit dem Machtantritt von Erich Honecker verschiebt sich dieses Leitbild hin zur berufstätigen Mutter. Die Frage nach der Vereinbarkeit von Beruf und Familie spielt nun bis zum Ende der DDR eine große Rolle. Vgl.: HILDEBRANDT, KARIN: Historischer Exkurs zur Frauenpolitik der SED. IN: BÜTOW, BIRGIT; STECKER, HEIDI (Hg.): *EigenArtige Ostfrauen. Frauenemanzipation in der DDR und den neuen Bundesländern*. Bielefeld 1994, S. 15 ff.

⁶ GYSI, JUTTA (Hg.): *Familienleben in der DDR. Zum Alltag von Familien mit Kindern*. Berlin 1989, S. 60. Vgl. auch: DIREKTIVE des XI. Parteitages der SED. Berlin 1986, S. 18.

gemeinsam mit ihrem Mann bewohnt. Ihren Mann „sieht“ man nie bei einer Haushaltstätigkeit. In Fritz Selbmanns Text EIN MANN UND SEIN SCHATTEN (1962) bessert Frau B. während einer Diskussion mit ihrem Mann, der ein Werk leitet, die Wäsche aus. In Jochen Knauths Stück DIE KAMPAGNE (1963) saugt Frau Zeisig gerade Staub, als ihr Mann, ebenfalls ein Betriebsdirektor, von der Arbeit nach Hause kommt. Sie soll laut Regieanweisung dabei ein Kopftuch tragen und ihrem erschöpften Mann den Mantel und die Aktentasche hinterher räumen, beides hat er achtlos fallen gelassen. In einer Szene aus Horst Salamons Stück KATZENGOLD (1964)⁷ räumt die Geologin Nora den Tisch ab, während sich ihr Vater mit einem Kollegen unterhält. Nach getaner Arbeit geht sie ins Nebenzimmer, um noch Gesteinsproben zu untersuchen.

Der über die Regieanweisungen der Texte angedachte visuelle Hintergrund der Szenen verändert sich im Zeitraum 1961 bis 1989 kaum, es sind überwiegend Frauenfiguren, die häusliche oder erzieherische Arbeiten erledigen. Auf der Dialogebene können dagegen durchaus Veränderungen konstatiert werden: Während in den Texten der 60er Jahre verschiedene Modelle einer neuen Verteilung oder sogar Abschaffung der reproduktiven Arbeiten durchgespielt werden, verschiebt sich der Fokus ab den 70er Jahren auf die Überforderung der doppelt vergesellschafteten Frau und ihren Versuch, Beruf und Familie zu vereinbaren. Die Auseinandersetzungen um die reproduktive Arbeit werden nun zunehmend konfliktuell zugespitzt.

Die Vereinbarkeitskonflikte in den Texten der 70er und 80er Jahre erzählen vom Ausbleiben einer umfassenden Vergesellschaftung der reproduktiven Arbeit als auch vom Fortbestehen stereotyper Rollenbilder und Zuständigkeiten. Die Frauenfiguren versuchen zunehmend einen Rollen- bzw. Zuständigkeitswechsel zu erzwingen, sie bleiben so oft wie möglich dem Haushalt bzw. der Familie fern und überlassen diese sich selbst. In anderen Stücken entscheiden sie sich ganz gegen Ehe und Familie, sie lehnen eine feste Bindung ab oder lassen eine Abtreibung vornehmen. Das Ideal der heterosexuellen Kleinfamilie erscheint in den Texten zunehmend als brüchig, sie funktioniert nicht mehr als Ort der persönlichen Regeneration und gesellschaftlichen Reproduktion. Viele der Stücke entwerfen darüber hinaus eine Entgrenzung der produktiven Arbeit über den regulären Arbeitstag hinaus, vor deren Hintergrund traditionelle Beziehungsformen scheitern und Kinder als zusätzliche Belastung erscheinen. Die Töchter und Söhne aus Horst Salomons EIN LORBAß (1967), Armin Müllers Stück FRANZISKA LESSER (1971), Rudi Strahls FLÜSTERPARTY (1988) oder Hans Möbius' HE MARIE! (1974) sind in wichtigen Situationen immer auf sich allein gestellt. Sie bekommen die Eltern kaum zu Gesicht, sie wachsen bei den Großeltern oder wie Georg Seidels Carmen Kittel (1987) gleich im Heim auf. Die Eltern kommen in der Regel erst spät nach Hause, so dass die Kinder mit ihren Anliegen zuweilen sogar bei ihnen im Betrieb auftauchen:

⁷ SALOMON, HORST: Katzensgold. Berlin 1964. Die Uraufführung des Stückes fand am 11.6.1964 in Gera statt.

„Altmann [Maries Vater]: Du weißt doch, daß ich euch kategorisch verboten habe, während der Arbeitszeit in den Betrieb zu kommen.

Marie: Wann haben wir uns denn in den letzten zwei Wochen gesehen?“⁸

In den Stücken der 70er und 80er Jahre entsteht aufgrund der ausgebliebenen Neuverteilung von Zuständigkeiten und fehlenden alternativen Rollenbildern eine inszenatorische Lücke: Die Frauenfiguren kündigen die Verantwortung für die reproduktive Arbeit symbolisch auf, während die Männerfiguren weiterhin nicht bereit oder in der Lage sind, sie zu übernehmen.

„Jutta (Tochter): Ich werde meine Farbstifte rauskramen, / mich anmalen, die Falten zukitten mit Puder, / damit euer Bild vom Mann, das ich bin, die Frau, / wieder paßt in unsere Ordnung. So seid ihr, / alles schreit, ich, ich, du mußt geben; / Vater, laß mich in Ruhe, wenn du müde warst, / durfte ich auch nicht mit dir spielen. Geh.“⁹

In jener Leerstelle, die von veränderten Frauen-, aber gleichzeitig von kaum veränderten Männerbildern erzählt, erzeugt die traditionelle Funktionslogik der Familie als Ort privater und gesellschaftlicher Reproduktion permanent „Fehlermeldungen“, ohne dass aber alternative Organisationsformen dieses Bereiches angedacht werden.

7.2.1. „UNSRE ZUKUNFT SCHEINT GESICHERT. DOCH NOCH NICHT GESICHERT SCHEINT UNSER MORGENKAFFEE.“¹⁰

Die Inszenierung von Hausarbeit

In Erik Neutchts Stück HAUT ODER HEMD ist es die Biochemikerin Ute, die schließlich den Morgenkaffee kochen geht, während ihr Freund im Bett liegen bleibt und weiter über den Kommunismus philosophiert. Die Beiläufigkeit der Einbindung reproduktiver Arbeit in dieser Szene ist für viele Theatertexte exemplarisch. Während auf der Dialogebene die Verteilung oder Bewertung reproduktiver Arbeit durchaus kontrovers diskutiert und hinterfragt wird, erfolgt auf der Ebene der Regieanweisungen die Inszenierung einer stereotypen geschlechtsspezifischen Aufteilung von einerseits alltäglich zu leistenden, haushälterischen Tätigkeiten, die in der Regel Frauenfiguren erledigen, und von andererseits besonderen, vereinzelt anfallenden technischen Reparaturen. Männerfiguren verschneiden Bäume oder Sträucher, montieren Regale oder kümmern sich um defekte Heizungen.¹¹ In der Regel kommen sie aber gerade von der Arbeit nach Hause.

⁸ MÖBIUS, HANS: He, Marie! Verlagsexemplar Henschelverlag. Berlin 1974, S. 42.

⁹ SEIDEL, GEORG: Kondensmilchpanorama. IN: DERS.: Villa Jugend. Das dramatische Werk in einem Band. Berlin, Frankfurt/Main 1992, S. 27.

¹⁰ NEUTSCH, ERIK: Haut oder Hemd. IN: Theater der Zeit 4/1971, S. 64.

¹¹ Diese Inszenierung deckt sich mit sozialwissenschaftlichen Studien zur Arbeit im Haushalt. So stellt Jutta Gysi in ihrer Untersuchung zum Familienleben fest, „daß die unmittelbar in der Wohnung anfallenden routinemäßigen Hausarbeiten – wie ‚Wäsche waschen und ausbessern‘, die ‚Zubereitung von Mahlzeiten‘ und die ‚Reinigung der Wohnung‘ – meistens in das hauswirtschaftliche Spektrum der Frau fallen.“ GYSI (1989), S. 160. Darüber hinaus sind die Frauen hauptsächlich für die Kindererziehung zuständig. GYSI (1989), S. 158-160.

Doch auch die überwiegende Zahl der Frauenfiguren ist berufstätig oder will es im Verlauf der Stücke werden, anders als im Spielfilm wird das Hausfrauendasein in den Theatertexten nicht im Sinne eines Status quo vorgeführt,¹² sondern ist aus einer entwicklungsdramaturgischen Perspektive der Ausgangspunkt für den Übergang in die Erwerbstätigkeit. Diese Entwicklung wird als Emanzipation im Sinne einer Menschwerdung interpretiert und folgt damit besonderen Erzählkonventionen. Das „Kreisen um das Nichts“, wie Bianca Schemel die Inszenierungen von Hausfrauen im Spielfilm der DDR nennt, erscheint in den Theatertexten als ein „Ausbrechen aus dem Nichts“. Das „Nichts“ verweist dabei vor allem auf die Bedeutungslosigkeit und den Gesichtsverlust der Frau, wenn sie im privaten Bereich in Abhängigkeit von einem Ehemann oder privaten Arbeitgeber arbeitet. Die Belastungen durch die reproduktive Arbeit spielen durchaus eine Rolle, sie werden ebenso verbalisiert wie auch das Abhängigkeitsverhältnis, das in der geschlechtsspezifischen Trennung zwischen einer produktiven öffentlichen und einer reproduktiven privaten Sphäre erzeugt wird. Das Hausfrauendasein wird als gesellschaftlich „rückständig“ abgewertet und kritisiert, da es die Frau auf den privaten Bereich beschränkt. Erst die sozialistische Erwerbsarbeit eröffnet der Hausfrau die Möglichkeit, sich aus Abhängigkeiten zu befreien, durch sie wird sie als eigenständiges Individuum sichtbar, das „Nichts“ bekommt eine Identität, sie tritt aus dem Schatten des Ehemanns heraus. So will auch Frau Zeisig, die Ehefrau eines Werkleiters in Joachim Knauths Stück DIE KAMPAGNE, endlich auf eigenen Füßen stehen. Sie fühlt sich in ihrem Hausfrauendasein vom gesellschaftlichen Leben abgeschnitten und ausgegrenzt – darüber hinaus ist ihr Leben vollständig dem Zeitplan ihres Mannes untergeordnet. Die Mühe der reproduktiven Tätigkeiten wird hier durchaus deutlich, eine Erwerbstätigkeit erscheint vor diesem Hintergrund schon fast wie ein Vergnügen:

„Frau Zeisig: Ich könnte mir eine Arbeit suchen und aufbauen helfen. Mal was anderes!

Zeisig: Deine Vergnügungssucht reißt dich hin!

Frau Zeisig: Arbeitskräfte sind knapp!

Zeisig: Und wer sorgt für mich? Ich arbeite ja, das genügt!

Frau Zeisig: So?

Zeisig: Dein Leben lang konntest du zu Hause schalten und walten.

Frau Zeisig: War ich von dir zu Hause eingesperrt!

Zeisig: Ich habe dich fast immer auf Händen getragen!

Frau Zeisig: *bitter* Ich würde gerne mal mit meinen eigenen Füßen gehen.“¹³

Diese Aussicht auf Unabhängigkeit, aber auch das Bedürfnis nach Bedeutsamkeit, persönlicher Aufwertung und öffentlicher Anerkennung motiviert auch Edith Eiserbeck aus Rolf Gozells Stück AUFSTIEG VON EDITH EISERBECK von 1970 oder Erika aus Klaus Wolfs Stück LAGERFEUER von 1969 dazu, den Hausfrauenstatus aufzugeben und ihre

¹² Jürgen Groß' Stück DER REVISOR ist das einzige Beispiel der untersuchten Theatertexte, in dem das Hausfrauendasein als Status quo behauptet wird. Viola, die Frau des Oberbürgermeisters Lampe, war vor ihrer Ehe Tänzerin und Schauspielerin und ist seit der Geburt der Tochter, d.h. seit insgesamt 17 Jahren, Hausfrau. GROß, JÜRGEN: Revisor oder Katze aus dem Sack. IN: Theater der Zeit 3/1989. Das Stück wurde am 20.1.1989 in Bautzen uraufgeführt.

¹³ KNAUTH, JOACHIM: Die Kampagne. IN: DERS.: Stücke. Berlin 1973, S. 55.

darin gewonnenen spezifischen Kompetenzen einer gesellschaftlichen Nutzung und Verwertung zuzuführen. Die private Sphäre mit ihren reproduktiven Arbeiten wird dabei als ein Ort gedacht, den die Hausfrauen mit der Aufnahme einer Berufstätigkeit verlassen bzw. zum öffentlichen Raum hin öffnen. Und tatsächlich verschwindet der private Bereich mit seinen Anforderungen im Verlauf der Handlung aus den Stücken. Berufstätige Frauenfiguren wie Helga aus MILLIONENSCHMIDT trennen sich von ihren Ehemännern, weil sie nicht länger hinter Wäschebergen und Kochtöpfen verschwinden wollen.

„Helga: Du verachtest die Menschen. Du verachtest auch mich. Dein dummes kleines Hausweibchen soll ich sein – und bleiben.“¹⁴

Andere Frauenfiguren wie Frau Flinz aus Baiers gleichnamigem Stück von 1961 oder Gertrud aus Sakowskis Stück WEGE ÜBERS LAND (1969) haben zum Zeitpunkt ihres gesellschaftlichen bzw. beruflichen Engagements die Familienphase bereits hinter sich, die Kinder sind längst erwachsen. Auch sie werden am Ende der Stücke nicht mehr bei den Haushaltsarbeiten, sondern vor allem bei der Arbeit in der Genossenschaft gezeigt. Viele Stücke der 60er Jahre inszenieren darüber hinaus junge, ledige Frauenfiguren, die noch keine Kinder haben. Im Sinne von Kurt Tucholskys ironischem Kommentar zur Abblendung nach dem Happy End im Film¹⁵ werden sie erst am Ende des Stückes schwanger oder formulieren die Mutterschaft und Ehe lediglich als Wunsch für die Zukunft.

Die Grenze zwischen privater und beruflicher Sphäre erscheint in den Texten der 60er Jahre und vereinzelt in den frühen 70er Jahren als sehr durchlässig. Liebesbeziehungen und Familienbeziehungen werden als Teil des öffentlichen und gesellschaftlichen Raumes gedacht – ParteigenossInnen und ArbeitskollegInnen agieren selbstverständlich in privaten Wohnstuben, an den Arbeitsstellen werden wiederum Ehen gestiftet. Arbeit wird mit nach Hause genommen, KollegInnen besprechen sich nach Feierabend beim Bier weiter. In Franz Freitags Stück SORGENKINDER von 1964 versammelt sich eine ganze Soldateneinheit im Wohnzimmer des Genossenschaftsvorsitzenden Rex, in Horst Salomons Stück KATZENGOLD klingelt fast in jedem Akt ein anderer Arbeitskollege an der Wohnungstür des Bergmanns Piontek. In Freitags Stück VERSCHWÖRUNG UM HANNES von 1963 findet sich nahezu die gesamte Dorfbevölkerung in der Stube der Protagonistin Heidi ein. Auch das Kollektiv aus Volker Brauns Stück FREUNDE 1965 hat kein von der Arbeit abgetrenntes Privatleben. Als MontagebauarbeiterInnen von Baustelle zu Baustelle ziehend, haben sie nirgendwo ein Zuhause, die KollegInnen sind zu FreundInnen und BeziehungspartnerInnen geworden. Der „neue Mensch“ charakterisiert sich in diesen Texten der DDR-Dramatik noch über eine positiv besetzte Identität von Arbeit und Leben, die später – im Verlauf der 70er

¹⁴ KLEINEIDAM, HORST: Millionenschmidt. Verlagsexemplar Henschelverlag. Berlin 1963, S. 17.

¹⁵ „Die Ehe war zum größten Teile / vabrührte Milch und Langeweile. / Und darum wird beim happy end / im Film / gewöhnlich abgeblendet.“ Das Gedicht DANACH von Kurt Tucholsky erschien erstmals 1930 unter dem Pseudonym Theobald Tiger. TIGER, THEOBALD: Danach. IN: Die Weltbühne 14/1930, S. 517.

Jahre – zunehmend als Entgrenzung von Arbeit und Zerstörung der privaten Sphäre durch die gesellschaftlichen Institutionen interpretiert wird.

„Die sozialistische Arbeit wurde im Gegensatz zu Ausbeutung und Entfremdung durch eine Identität von Individuum und Gesellschaft und von Arbeiten und Leben charakterisiert. Der Antagonismus von Arbeit und Kapital galt durch die Verstaatlichung der Produktionsmittel zum Volkseigentum als aufgehoben, so daß der sozialistische Mensch sowohl sich selbst als auch die ihm eigene sozialistische Gesellschaft durch die Arbeit selbst erschaffen konnte.“¹⁶

Die reproduktive Arbeit soll im Zuge dieser Aufhebung der Grenzen zwischen privater und beruflicher Sphäre ebenfalls vergesellschaftet werden: Für die Erziehung werden öffentliche Kindergärten, Krippen und Wochenheime konzipiert und eingerichtet, für die Hausarbeit werden kollektiv zu nutzende Waschanlagen, Betriebsküchen oder technische Geräte in Aussicht gestellt, die jene Arbeiten übernehmen sollen. Die privat angestellte Haushaltshilfe – eine Form der Professionalisierung reproduktiver Arbeiten, wie sie der Film DER MANN DER NACH DER OMA KAM nahe legt – wird in den Theatertexten als kapitalistisches Relikt abgelehnt, das auf dem Bestehen sozialer Ungleichheit fußt. Als sich die Näherin Sabine aus Claus Hammels Stück UM NEUN AN DER ACHTERBAHN im Zuge ihres Aufenthaltes in der Bundesrepublik mit der Haushälterin der Familie anfreundet und ihr sogar beim Einkaufen hilft, wird ihr das von der eigenen Mutter als Fauxpas ausgelegt, ihr Verhalten schickt sich gemäß den bürgerlichen Konventionen nicht. Doch umgekehrt entsprechen diese bürgerlichen Verhaltensregeln auch nicht Sabines Verständnis, dem zufolge eine Arbeit dem gemeinschaftlichen, und nicht dem privaten Wohl eines Einzelnen dient. Die Professionalisierung reproduktiver Arbeit wird demgemäß in den Theatertexten der DDR ausschließlich auf der staatlichen Ebene befürwortet und in dieser Form als Bestandteil der sozialen Sicherung gedacht. Hier zeigt sich eine Parallele zu sozialwissenschaftlichen Perspektiven auf die staatlichen Leistungen und Anteile bezüglich der Familienarbeit:

„Man kann nicht über das finanzielle Budget der Familie in unserer Gesellschaft schreiben, ohne an die stabilen und niedrigen Mietpreise und Tarife zu erinnern, ohne die sehr geringen Aufwendungen der Eltern für die Erziehung und Betreuung ihrer Kinder in den Kinderkrippen und -gärten, die gesellschaftlichen Leistungen und Zuschüsse im Gesundheitswesen, für die Bildung und Ausbildung der Kinder und Jugendlichen, die Gemeinschaftsverpflegung in den Betrieben und Schulen usw. hervorzuheben. Diese, aus gesellschaftlichen Fonds immer umfangreicher bereitgestellten Mittel machen eine wichtige Dimension von sozialer Sicherheit für die Werktätigen und ihre Familien aus und ergänzen notwendigerweise das Prinzip der Verteilung nach der Arbeitsleistung.“¹⁷

Die Professionalisierung reproduktiver Arbeit folgt also unterschiedlichen Inszenierungsmustern, das privat organisierte Arbeitsverhältnis, wie am Beispiel der Dienstmagd oder Haushälterin vorgeführt, wird als Form der Ausbeutung gefasst, die es zu

¹⁶ KREUZER, FLORIAN: Die gesellschaftliche Konstitution des Berufs. Zur Divergenz von formaler und reflexiver Modernisierung in der DDR. Frankfurt/Main 2001, S. 59.

¹⁷ GYSI (1989), S. 145.

überwinden gilt. Als öffentliche, institutionelle Angelegenheit geht mit der Professionalisierung der reproduktiven Arbeiten aber eine Aufwertung dieser Tätigkeiten einher, die Kindergärtnerin oder Lehrerin ist ein angesehener Beruf in den Theatertexten, wird aber ausschließlich von Frauenfiguren ausgeübt.

Doch selbst die Professionalisierung der reproduktiven Arbeit über gemeinschaftliche Institutionen muss in vielen Theatertexten der 60er Jahre aufgrund bestehender geschlechtlicher Rollenbilder erst hart erkämpft werden. Hella, die 19-jährige Tochter des LPG-Vorsitzenden Rex aus Freitags Stück SORGENKINDER, plädiert schon lange für eine Modernisierung des Dorfes, sie fordert effiziente Maschinen für die Feldarbeit, aber auch Kinderkrippen und Betriebsküchen ein. Die reproduktiven Arbeiten, die sie selbstverständlich für ihren Vater leistet – sie kocht und wäscht für ihn –, sollen in Zukunft gemeinschaftlich organisiert werden, damit den Frauenfiguren der Weg in eine qualifizierte Berufstätigkeit offen steht.

„HELLA: Warum sind wir im Juni noch in den Rüben gewesen? Warum ist Heu vergammelt? Die Gerste, warum ist die ausgewachsen? Weil Frauen fehlten, hinten und vorn! Weil sie nicht wussten, wohin mit den Gören!“¹⁸

Doch ihr Vater verweigert sich den Plänen – statt der Kinderkrippe will er lieber eine Kneipe im Dorf bauen lassen. Hella tritt daraufhin in einen privaten Streik. Sie legt die reproduktiven Arbeiten im Haushalt des Vaters nieder und droht sogar mit ihrem Auszug.

„Hella: Ich hab’ dich die längste Zeit bekocht.“¹⁹

In einer der nächsten Szenen versucht Rex in seinem Büro heimlich Wäsche zu waschen. Die Arbeit ist ihm peinlich, er will nicht dabei gesehen werden. Neben dieser Abwertung erfährt die reproduktive Arbeit in der geschlechtlichen Verkehrung der Zuständigkeit aber auch eine Aufwertung, der Mann konstatiert erstmalig die Härte und Anstrengung dieser Arbeit. Rex errechnet infolge den Berg an Wäsche, der für die Gesamtheit der Kinder im Dorf anfällt, und schlägt einen Wäschestützpunkt mit Waschmaschinen und Wringmaschinen vor.

„REX: Da stehst du bloß noch gelangweilt daneben, schüttest von Zeit zu Zeit ein bisschen Ata nach. Unten kommt dir die Wäsche raus, sauber, trocken, Kragen gestärkt – alles fertig.“²⁰

Die reproduktive Arbeit, der sich die Frauenfigur verweigert und die dem Mann erst peinlich, dann zu anstrengend ist, soll zukünftig durch Maschinen erledigt werden. Ähnlich wie bei der Vision von der Aufhebung technischer Entfremdung durch die Kybernetik bzw. Automatisierung ist hier alles lediglich eine Frage des Zeitpunktes und der technischen Entwicklung. Wer diese kollektiven Waschmaschinen zukünftig bedienen wird, bleibt offen. In den Texten der 70er und 80er Jahre wird sich zeigen, dass es die Frauenfiguren sind, die zu

¹⁸ FREITAG, FRANZ: Sorgenkinder. IN: Theater der Zeit 6/1965, S. 4.

¹⁹ FREITAG (1965), S. 14.

²⁰ FREITAG (1965), S. 15.

Hause – ob allein erziehend oder verheiratet – Waschmaschinen und Küchengeräte bedienen, die ihre Kinder am Morgen und am Abend versorgen – also jene Arbeiten leisten, die trotz Betriebsküchen, Kindergärten und technischen Geräten „übrig“ bleiben werden. Je mehr im Verlauf der 70er Jahre die private Sphäre wieder an Bedeutung gewinnt, desto mehr wird auch die doppelte Vergesellschaftung der Frauenfiguren sichtbar bzw. ein Thema in den Stücken. In Freitag's Text *VERSCHWÖRUNG UM HANNES* von 1963 deutet sich diese Entwicklung bereits an. Auch hier wird eine Aufhebung reproduktiver Arbeiten über den technischen Fortschritt angedacht.

„HANNES: (*optimistisch-träumend*) ... Oben am Sportplatz müßte ein Kindergarten stehen. Vielleicht braucht es noch zwei Jahre. Vielleicht drei. – Eine Schaukel wird da sein. Ein Sandkasten. Und die Kinder haben kleine Kuchenformen, wissen Sie, so kleine aus Blech, rote, grüne, blaue. Die Jungens werden Kuchen backen aus dem weißen Spielsand, und die Mädels werden mit der Sandtorte ihre Puppen füttern. – Und wir, ihre Eltern, werden den Weizen anbauen und der Weizen wird gut stehen, und Milch wird es geben und Sahne. Vielleicht wird meine Tochter, wenn ich eine habe, den Jungens vom Nachbarn zurufen: ‚Backt noch einen Kuchen mehr, Dieter. Die Ernte steht gut in diesem Jahr.‘ – Im Spiel der Kinder wird unsere Arbeit sein und unsere Freude.

HEIDI: Sie mögen auch gerne Kinder?

HANNES: Sicher (*Blickt sie einen Augenblick schweigend an.*) Ich brauche nur die richtige Frau dazu ... Auch unnötige Plackerei im Haushalt dürfte es nicht mehr geben. – Eine Waschanstalt müßte zum Beispiel her.

HEIDI: Kindergarten, Wäscherei? Nicht schlecht.“²¹

Vorerst wäscht Heidi noch Hannes' Wäsche mit, damit er nicht jedes Mal in die Stadt fahren muss, um sie dort waschen zu lassen. Das Paradies, in dem die Arbeit keine Mühe mehr bereitet, sondern die Ergebnisse der Arbeit – symbolisiert durch Weizen, Milch und Sahne – einen blühenden, schlaffenlandartigen Wohlstand verheißen, ist noch keine Gegenwart. Auch die Neuordnung der Zuständigkeit für reproduktive Arbeiten, wie sie durch die Jungen angedeutet wird, die in Hannes Vision den Kuchen für die Puppenkinder backen, deckt sich nicht mit der Handlungsrealität des Stückes. Als die Frau eines Traktoristen für mehrere Wochen zu einer Qualifizierung fährt, säubern FDJ-Mädels stellvertretend die Wohnung und besorgen dem Traktoristen noch den Blumenstrauß, mit dem er seine Frau nach ihrer Rückkehr vom Lehrgang begrüßen kann. Ideal und Handlungswirklichkeit fallen im Text weit auseinander.

Eine tatsächliche Umverteilung der reproduktiven Arbeiten – und damit die Irritation traditioneller Rollenmuster – wird in den Theatertexten der frühen 60er Jahre nur selten vorgeführt. Eine Ausnahme bildet der Text *WEIBERKOMÖDIE* von Inge und Heiner Müller²²,

²¹ FREITAG, FRANZ: *Verschörung um Hannes*. IN: Theater der Zeit 14/1963 (Beilage), S. 6f.

²² MÜLLER, HEINER: *Weiberkomödie*. Nach dem Hörspiel „Die Weiberbrigade“ von Inge Müller. IN: DERS.: Werke 4. Die Stücke 2. Hg. von Frank Hörnigk. Frankfurt/Main 2001. Das Hörspiel von Inge Müller wurde 1960 gesendet. Nach ihrem Tod bearbeitete es Heiner Müller für das Theater, das Stück wurde 1970 an den Städtischen Bühnen Magdeburg uraufgeführt und 1971 in Theater der Zeit abgedruckt.

in dem die Schlosserinnen einer Brigade von ihren Freunden und Ehemännern verlangen, dass sie sich Kompetenzen für die reproduktive Arbeit aneignen, die auch in die Regieanweisungen eingehen. Vera will Karl nur heiraten, wenn dieser häkeln lernt bzw. mit Nadel und Faden umgehen kann. Das heißt auch, dass Karl – um ein Bild von Bianca Schemel aufzugreifen – die Löcher im Strumpf zukünftig selbst stopfen muss. Umgekehrt ist Vera als Schlosserin natürlich in der Lage, das gemeinsame Motorrad zu reparieren. Die Neuverteilung reproduktiver, aber auch produktiver Arbeit wird in diesem Stück von den Frauenfiguren erfolgreich erzwungen, sie sind sich ihrer politischen, wirtschaftlichen und privaten Wichtigkeit durchaus bewusst. Es dürfen nur Männer an die Kranmontage? Dann kann der Plan eben nicht eingehalten werden. Die Frau soll als Delegierte auf eine Konferenz fahren oder sich weiter qualifizieren? Dann muss der Mann die Hausarbeit übernehmen, sonst kann sie sich leider nicht frei nehmen. Für jede Leistung fordern Inge und Heiner Müllers Frauenfiguren ironisch eine Gegenleistung ein. Dieses offensive und lustvolle Durchbrechen von Geschlechterstereotypen ist in den Theatertexten der DDR jedoch selten zu finden, die überwiegenden Stücke der 60er Jahre behaupten zwar ebenfalls eine Neuverteilung der reproduktiven Arbeiten, diese wird aber anders als in der WEIBERKOMÖDIE lediglich verbal eingefordert, und nicht über die Regieanweisungen bzw. auf der Handlungsebene des Stückes sichtbar angelegt. Die männlichen Figuren verlassen in der Regel die Szene, wenn sie reproduktive Tätigkeiten erledigen. Auch die vier allein erziehenden Väter der untersuchten Theatertexte – Uwe aus Harald Hausers Stück BARBARA (1964), Bagowski aus Werner Heiduczek's Stück MAXI ODER WIE MAN KARRIERE MACHT (1974), Schreyer aus Helmut Baierls Stück KIRSCHENPFLÜCKEN (1979) und Eberhardt aus Regina Weickers Stück DIE AUSGEZEICHNETEN (1974) – leisten die in einer solchen Figurenkonstellation durchaus anfallende Haus- und Erziehungsarbeit abseits der Bühnenhandlung.²³ Selbst Reparaturen an Heizungen oder Wochenendhäusern werden „draußen“ oder im Keller erledigt,²⁴ ohne, dass die LeserInnen bzw. die ZuschauerInnen den Figuren „folgen“ dürfen. Damit wiederholen die Theatertexte den blinden Fleck vieler sozialwissenschaftlicher Studien, die, wie Wolfgang Engler in einer seiner Studien anmerkt, reproduktive Arbeiten von Männern nicht als solche erkennen, sondern in der Regel als Hobby oder Freizeitbeschäftigung deuten und damit zum Verschwinden bringen.²⁵ Gleichzeitig schreiben die Texte mit ihren „unsichtbar“ agierenden Männerfiguren und den Emanzipationsgeschichten der Frauenfiguren eine Hierarchisierung

²³ Drei dieser allein erziehenden Väter haben Töchter, die anscheinend einen großen Teil der Hausarbeit übernehmen. In Werner Heiduczek's Stück bereitet nicht der Vater für die Tochter das Abendbrot, sondern diese brät ihm das Schnitzel. Vgl. HEIDUCZEK, WERNER: Maxi oder wie man Karriere macht. IN: DERS.: Im Querschnitt. Prosa. Stücke. Notate. Halle 1976, S. 307.

²⁴ Horst Kleineidams Stück POLTERABEND erscheint für diese geschlechtsspezifische Aufteilung bezeichnend. Während die Frauen sich auf der Bühne um das gesamte Festessen kümmern, Besteck polieren, Tische decken, gehen die Männern in den Keller „ab“, um die Heizung zu reparieren. Vgl.: KLEINEIDAM, HORST: Polterabend. IN: Theater der Zeit 12/1973, S. 50-64.

²⁵ Vgl.: ENGLER (2000), S. 188f. Auch Gysi stellt in ihrer Studie von 1989 fest, dass Männer sich häufig darüber beklagen, dass ihr Beitrag zur Hausarbeit nicht als solcher anerkannt wird, gerade die Reparaturen, die Pflege des Autos oder die Arbeiten im Garten oder am Haus würden von den Frauen nicht als Arbeit, sondern als Hobby eingeschätzt. GYSI (1989), S. 166.

fort, in der die produktive Arbeit stets wichtiger als die reproduktive Arbeit erscheint. In Kurt Bartschs Stück DER STRICK (1977) meint Anna, eine Kranführerin, ironisch in Bezug auf diese Hierarchisierung und die unaufgehobenen Rollenzuschreibungen:

„Anna: Der Mann, dem ich auf den Leim ging, war, wie sich nach einigen glücklichen Tagen herausstellte, kein Liebhaber, er war Kommunist. Er hat mich zwischen die Kochtöpfe gestellt und gesagt, er könne es sich auf die Dauer nicht leisten, sein kleines privates Glück über das Glück im großen und ganzen zu stellen. Das hieß: die Arbeit war ihm wichtiger als die Liebe. [...] Der Mann ist ausgefüllt / Er geht seiner Arbeit nach. / Die Frau ist auch ausgefüllt / Sie ist schwanger. [...] Erwin tröstete mich. Er sagte: Was zählt, ist die Produktion. Wenn die Produktion läuft, steht dem menschlichen Glück nichts mehr im Wege. [...] Als wäre das Kinderkriegen nicht auch eine Art Produktion.“²⁶

Diese Inszenierung einer traditionellen Verteilung der Kompetenzen und Zuständigkeiten auf der Handlungsebene der Stücke impliziert für beide Geschlechter stereotype Zuschreibungen. In den Theatertexten, die vor dem Hintergrund der kybernetischen Entwicklung das bürgerliche Polaritätsmodell der sich ergänzenden Geschlechter aufrufen, wird dies besonders deutlich. Das Ideal des ganzheitlichen Menschen und die Vereinigung von Fortschrittsdenken und Humanität werden fast ausschließlich über die doppelte Vergesellschaftung der Frau transportiert und imaginiert. Es sind Männerfiguren, die in diesen Szenarien die emotionalen bzw. sozialen Defizite aufweisen und ausschließlich auf eine Anerkennung im produktiven Bereich orientiert sind. Die doppelte Vergesellschaftung der Frau wird als „natürliche“ Doppelbegabung inszeniert, sie ist in beiden Bereichen gut und kompetent. Die Männerfiguren müssen dagegen stets von den Frauen zur Hausarbeit oder Kindererziehung gezwungen oder angelernt werden, nur selten wird ihnen der Wunsch nach einer Vereinbarkeit von Familie und Beruf in den Mund gelegt. Auf diese Weise manifestiert sich in den Stücken das Leitbild der berufstätigen Mutter, während andererseits keine alternativen Bilder und Vorstellungen emanzipierter Väter entworfen werden.

7.2.2. „DIE IST NORMAL BEGABT UND KÖNNTE ALLES LEISTEN, WENN SIE DIE BEIDEN KINDER NICHT HÄTTE“.²⁷

Das Scheitern der Einheit von Arbeit und Leben

„Ohne uns Großmütter hättet ihr den ganzen Sozialismus nicht zustande gebracht“²⁸, meint die Mutter von Lisa aus Helmut Sakowski Stück STEINE IM WEG. Sie federt die Überforderung ihrer Tochter ab, die sich zwischen Kälberstall, LPG-Sitzung, Qualifizierung und ihrem Sohn, den sie allein großziehen muss, aufreibt. Sie kauft ein, kümmert sich um den Haushalt und um den Enkel. Statt auf ihren Lebensgefährten Paul, der als Vorsitzender

²⁶ BARTSCH, KURT: Der Strick. IN: Theater der Zeit 6/1977 (1977b), S. 67f.

²⁷ PFAFF, SIEGFRIED: Regina B. – Ein Tag in ihrem Leben. IN: Theater der Zeit 2/1970, S. 67.

²⁸ SAKOWSKI, HELMUT: Steine im Weg. Nach einem Fernsehspiel unter Mitarbeit von Hans Müncheberg. Berlin 1963, S. 21.

der LPG kaum Zeit für die Familienarbeiten hat und damit das traditionelle Männerbild bestärkt, verlässt sich Lisa lieber auf sich selbst und auf ihre Mutter. Auch die Kellnerin Usch, die Gärtnerin Hanne und die Friseurin Ev aus Alfred Matusches Stück *NACHT DER LINDEN* (1965/66), die alle drei schwanger sind, vertrauen bezüglich ihrer zukünftigen Familienplanung eher auf die Unterstützung durch ihre Mütter als auf eine Entlastung durch ihre Partner.

„Hanne: Ich laß das Kind bei meiner Mutter, die sagt nichts, komme ich mal später nach Hause. [...] Aber bei dem Mann muß man sich entschuldigen, auch wenn es nur die Arbeit ist. Die Mutter, das Kind freuen sich, bringe ich was Frisches mit.“²⁹

Die drei jungen Frauen sind stolz auf ihre Berufstätigkeit und hadern mit ihrer Schwangerschaft und vor allem mit der Ehe. „Verträgt sich die Theke mit nem Kind?“, fragt Usch zweifelnd – und laut Regieanweisung auch ein wenig hilflos – ihre Chefin.³⁰ Sie befürchtet, Beruf und Familie nicht vereinbaren zu können und in der Ehe ihre Unabhängigkeit zu verlieren. Aus diesen Sorgen heraus beschließen alle drei Freundinnen, sich vorausschauend von ihren Partnern zu trennen, die Entscheidung wird kurzerhand per Brief in die Tat umgesetzt:

„Ich erwarte ein Kind von dir. Aus diesem Grund bitte ich dich, mich mit deiner weiteren Anwesenheit zu verschonen.“³¹

Matusche konstruiert schließlich ein versöhnliches Ende, die Männer gewinnen mit einem simplen Trick ihre Freundinnen zurück: Sie provozieren deren Eifersucht, indem sie auf dem Dorffest demonstrativ mit anderen Frauen tanzen. Doch auch wenn Usch, Ev und Hanne sich schlussendlich für die Liebesbeziehung entscheiden, bleiben ihre Zweifel an einer Vereinbarkeit von Beruf und Familie innerhalb des traditionellen Beziehungsmodells Ehe und unter den damit einhergehenden Rollenzuweisungen bestehen.

Die Familie wird in den Theatertexten der DDR ausschließlich über eine heterosexuelle Paarbeziehung oder in Form von „unvollständigen Familien“, wie es in einer Studie von Jutta Gysi über das Familienleben der DDR heißt, gedacht und inszeniert.

„Da wir uns künftig auf eine größere Gruppe unvollständiger Familien einzurichten haben – hat uns diese Problematik unbedingt zu beschäftigen.“³²

Lediglich in zwei Stücken wird eine lesbische Beziehungsform thematisiert: In Karl-Hermann Roehrichs Stück *FAMILIE BIRNCHEN* (1973) berichtet Harry, ein Bildhauer, über die

²⁹ MATUSCHE, ALFRED: *Nacht der Linden*. Verlagsexemplar Henschelverlag. Berlin 1966, S. 19f. Das Stück wurde erst am 17.6.1979 in Potsdam uraufgeführt und in *THEATER DER ZEIT* abgedruckt, obwohl es bereits 1965/66 entstanden war.

³⁰ MATUSCHE (1966), S. 19.

³¹ MATUSCHE (1966), S. 30.

³² GYSI (1989), S. 48.

Scheidung von seiner ersten Frau, die inzwischen mit einer Frau zusammenlebt,³³ und in Jürgen Groß' Stück DIE DIEBIN UND DIE LÜGNERIN (1982) wird die lesbische Sexualität in Form einer Unterstellung thematisiert. Magda, die sich vorübergehend mit Marlene eine Wohnung teilt, findet „kompromittierende“ Photos, auf denen Marlene nackt mit einer anderen Frau posiert:

„Marlene: Wo lagen die Fotos?

Magda: Im Sack, Sie Schwein.

Marlene: Sah ich nicht recht passabel aus?

Magda: Mit so einer bleibe ich keine Nacht in einer Wohnung. / Mit so einer nicht.“³⁴

Die hier geäußerte Abwertung der lesbischen Sexualität und Paarbeziehung als anormal und Perversion verstärkt sich durch Marlenes Rechtfertigung. Es stellt sich heraus, dass die Bilder als Vorlage für eine „harmlose“ Aktzeichnung angefertigt wurden, nun aber von Marlenes Mann als Belastungsmaterial im Scheidungs- und Sorgerechtsverfahren benutzt werden:

„Marlene: Er hat mich belastet. / Eine Lehrerin, die Geld klaut, ist selbstverständlich lesbisch.“³⁵

Das heterosexuelle Beziehungsideal ist die Norm der sozialistischen Familienkonstruktion, es existieren in den Theatertexten der DDR keine szenischen Alternativen dazu. Doch während die heterosexuelle Familie bis zum Ende der DDR sozialwissenschaftlich und politisch vor allem über ihre gesellschaftlichen Funktionen bestimmt wird und aus dieser Perspektive als Ort der Reproduktion von Arbeitskraft erscheinen muss,³⁶ scheitert gerade diese Funktionalisierung zunehmend in den Texten der 70er und 80er Jahre. Zum einen führt die doppelte Vergesellschaftung der Frauenfiguren in den Stücken verstärkt zu einer Überbelastung, die keinen Freiraum zur eigenen Regeneration lässt, und zum anderen wird die zunehmende Durchdringung von privater und gesellschaftlicher Sphäre als Entgrenzung der produktiven Arbeit inszeniert, aufgrund derer Kinder entweder vernachlässigt oder bereits vorausschauend abgetrieben werden.

Angesichts dieser Entgrenzung der produktiven Arbeit ist eine Erholung im Privaten kaum mehr möglich, im Gegenteil: Die Sphäre der Familie erscheint als zusätzliche Belastung nach einem vollen Arbeitstag und den berufsbegleitenden Qualifizierungsmaßnahmen. Bereits am Alltag Lisas, der Figur aus Sakowskis Stück STEINE IM WEG, wird diese

³³ Vgl.: ROEHRICHT, KARL-HERMANN: Familie Birnchen. Eine Berliner Alltagskomödie in drei Akten. Verlagsexemplar Henschelverlag. Berlin 1974. Die Uraufführung fand am 10.2.1975 im Maxim Gorki Theater in Berlin statt.

³⁴ GROß, JÜRGEN: Die Diebin und die Lügnerin. IN: Theater der Zeit 6/1982, S. 65.

³⁵ GROß (1982), S. 65.

³⁶ „Die Familientätigkeiten sind reproduktives Handeln der Menschen. Sie kennzeichnen die Familie als ein soziales Reproduktionsverhältnis der Gesellschaft. Die Familie ist ein Kettenglied in der gesellschaftlichen Reproduktion, weil die Reproduktion der menschlichen Arbeitskraft, die letztlich Träger aller gesellschaftlichen Reproduktion ist, die Reproduktion des Menschen selbst voraussetzt – als biosoziales Wesen, als Persönlichkeit, als Individuum.“ GYSI (1989), S. 61f.

Entgrenzung, in der es keine Trennung zwischen Arbeit und Leben oder Arbeit und Freizeit gibt, als Vereinnahmung des Individuums erahnbar:

„Lisa: Ich steh' auf, jeden Morgen um vier, wenn sich andere noch in den Federn drehen
... In der Futterpause kram' ich den Haushalt auf – Mutter wird alt – über Mittag ist
Futterzeit. Dann sitz' ich über den Schularbeiten mit dem Jungen. Mutter versteht nichts
von Mathematik. Um sieben schließ' ich die Tore am Stall, feg' den Mist von den Steinen.
Am Abend kommst du und fragst nach den Lehrbriefen für die Rinderzucht.
Paul: Daß ich nicht nur dein Mann sein kann – ein Vater dem Jungen –, dass ich
Verantwortung habe für viele. ... Was hast du gewollt? Glück zu zwei'n?“³⁷

Die Aufgabe, die Vereinbarkeit von Arbeit und Familie zu gewährleisten, bleibt in der Regel den Frauenfiguren vorbehalten. In den Texten der 70er Jahre wird diese einseitige Anforderung deutlich sichtbar und scheint abermals die beruflichen Möglichkeiten der nun bereits erwerbstätigen Frauenfiguren einzuschränken. Zum Teil werden in den Vereinbarkeitskonflikten die alten Emanzipationsgeschichten der 60er Jahre variierend wiederholt: Die Frauenfiguren verweigern sich den reproduktiven Arbeiten, indem sie den privaten Bereich erneut zu verlassen suchen und neben ihrer täglichen Arbeit zusätzliche Qualifikationsmaßnahmen ergreifen. Und abermals zeichnet sich in diesen Szenarien ein individuelles Ausbrechen und Aufbegehren, aber keine in der Gegenwart der Handlungen gelingende Neustrukturierung des privaten Bereichs ab, es werden keine funktionierenden alternativen Rollenmuster vorgeführt.

Die Lohnbuchhalterin Anita aus Regina Weickers Stück DIE AUSGEZEICHNETEN (1974) beschließt sogar, noch mal zu studieren, um der – ihr von Mann und Sohn zugewiesenen – Zuständigkeit für die reproduktiven Arbeiten zu entfliehen. Die selbstbewusste Frau erscheint innerhalb der Familie wie eine private Haushälterin, selbst der 17-jährige Sohn lässt sich noch Schuhe und frische Hemden bringen.

„Anita: Warum zerschlägst du nicht gleich das ganze Geschirr? Ziehst nicht dreimal am Tag ein frisches Hemd an? Mutter macht ja alles, wäscht und bügelt und räumt euch den Dreck nach. Das könnte euch so passen, wenn ich zuhause bliebe!“³⁸

Ihr Mann Reiner, der als Universitätsprofessor arbeitet, soll mehr Verantwortung für die Kinder und den Haushalt übernehmen. Doch dieser beklagt sich stattdessen über die Erwerbstätigkeit seiner Frau, ihm wäre es lieber, wenn sie sich für den Hausfrauenstatus entscheiden könnte und ihm auf diese Weise seine Berufstätigkeit absichern würde:

„Reiner: Ich arbeite 12 bis 14 Stunden am Tag. Dafür verlange ich zuhause meine Ordnung. Ist das zuviel?
Anita: Ich will einen Mann, der mich versteht! Der sich mal Zeit nimmt! Der nicht nur abwinkt und sich hinter seinem Doktor versteckt. Der mich als Persönlichkeit akzeptiert und nicht als Reinigungskraft. Laß mich aussprechen, Reiner. Wir sehen uns zum Frühstück und wens gut geht zum Abendessen. Das ist kein Leben für mich. Für dich

³⁷ SAKOWSKI (1963), S. 77f.

³⁸ WEICKER, REGINA: Die Ausgezeichneten. IN: Theater der Zeit 12/1974, S. 59.

existiert nur die Arbeit und dein Weiterkommen. Und ich? Vor ein paar Jahren hast du noch große Töne gespuckt: Warte, bis ich fertig bin. Dann wird alles anders. – Nichts ist anders geworden! Ich stehe heute auf der Stelle wie damals, als wir uns kennenlernten. Ich will auch was leisten. Studieren wollte ich mal!“³⁹

Die Frauenfiguren, über deren Vereinbarkeitskonflikt eine neuerliche Emanzipation inszeniert wird, haben in der Regel für ihren Mann die eigene Ausbildung zurückgestellt. In den entsprechenden Szenarien weisen die Ehemänner die höheren Bildungsabschlüsse oder die verantwortungsvolleren Leitungspositionen auf. Dieser berufliche Aufstieg wurde durch die Frauenfiguren nicht nur emotional, sondern auch finanziell unterstützt. Anita hat ihren Studienwunsch jahrelang zurückgestellt und mit ihrer Arbeit in der Lohnbuchhaltung eines Betriebes sowohl das Studium ihres Mannes als auch die Familiengründung finanziert und es Reiner ermöglicht, Karriere und Familie zu vereinbaren. Auch Heidi aus Hans Luckes Stück MÄßIGUNG IST ALLER LASTER ANFANG (1969) hat viele Jahre lang beruflich für die Karriere ihres Mannes zurückgesteckt, sie hat dessen Ausbildung über eine ungelernte Tätigkeit im Glühlampenwerk abgesichert, nun soll Günter umgekehrt für die Zeit ihres Studiums die Verantwortung für die Finanzierung sowie für die reproduktiven Arbeiten übernehmen.

„Günter: Jetzt verdiene ich und sie studiert. Zahnmedizin. Und das alles mit zwei Kindern und anderthalb Zimmern.“⁴⁰

Eine selbstverständlich gelingende Vereinbarkeit von Beruf und Familie wird in diesen Szenarien nicht mehr behauptet, sie muss über Kompromisse ständig ausgehandelt werden. Familie erscheint als soziale Institution, die eine Organisation personeller und zeitlicher Ressourcen erfordert, Kosten erzeugt, Motivation und Engagement verlangt. Besonders deutlich wird dies in Wolfgang Herzbergs Stück PAULE PANKE ODER DER FREITAG EINES BERLINER SCHLOSSERLEHRLINGS (1981/87), in der der 17-jährige Paule die reproduktiven Arbeiten für ein Wochenende übernehmen muss. Der Vater hat sich von der Familie getrennt und ist zu einer anderen Frau gezogen, die Mutter muss Überstunden leisten, da es aufgrund des kalten Winters in ihrem Betrieb immer wieder zu Stromsperrungen kommt. Die Mangelwirtschaft der DDR, die in vielen Texten der 80er Jahre den Hintergrund der Szenen bildet, stellt auch in Bezug auf die reproduktive Arbeit eine zusätzliche Belastung dar. Züge und S-Bahnen kommen zu spät und verzögern den Feierabend, der Einkauf verlängert sich durchs Schlangestehen an der Kasse, auf der Post ist ebenfalls nur ein Schalter geöffnet. Ähnlich wie in dem Film DER MANN DER NACH DER OMA KAM wird hier anhand einer männlichen Figur das gesamte Ausmaß reproduktiver Arbeit, das sonst die Mutter von Paule zu leisten hat, in zugespitzter Weise vorgeführt. Paule soll die Wohnung staubsaugen, der Abwasch und die Wäsche müssen auch erledigt werden, er hat einzukaufen, für sich und seine kleine Schwester zu kochen, kaputte Schuhe

³⁹ WEICKER (1974), S. 60.

⁴⁰ LUCKE, HANS: Mäßigung ist aller Laster Anfang. Szenen um den Alexanderplatz. Bühnenexemplar Henschelverlag. Berlin 1969, S. 2. Die Uraufführung des Stückes fand am 17.4.1969 in Berlin statt.

wegzubringen, Sachen aus der Reinigung zu holen, und der Schrank im Bad braucht eine neue Neonröhre. Außerdem müssen Kohlen geholt und die Öfen geheizt werden, und schließlich muss Paule auch noch die Treppe im Hausflur wischen und den Hof fegen, wie es die Hausordnung und die wachsame Nachbarin verlangen.

Die Familie erscheint hier als zweiter, privater Arbeitsplatz, sie kann in diesem Sinne auch eine berufliche Entwicklung bzw. Karriere behindern oder wie im Fall von Paulas Mutter keinen Raum mehr für eine Beziehung oder individuelle Interessen lassen. In Rainer Kernlds Stück *DER VIERZEHNTE SOMMER* (1977) stellt der Ehemann sogar eine Beeinträchtigung der sexuellen Anziehungskraft fest. Al, ein Journalist, der sich den reproduktiven Arbeiten vollständig entzieht, erinnert sich verbittert an den letzten Hochzeitstag, an dem seine Frau Lis in Kittelschürze und mit Staubsauger vor ihm stand:

„Al: Auch wenn ich später komme, bietest du meist diesen ausgesprochen „attraktiven“ Anblick.

Lis: Mein Gott, Al ...

Al: Schon okay. Ich werd' mich dran gewöhnen.

Lis: Die alte Walze. Daß ich neben meiner überflüssigen Büroarbeit noch einen Haushalt zu versorgen habe ...

Al: Und Kinder erziehen musst, um die ich mich nie kümmere. [...] Ich hab' ja Respekt vor deiner vielen Arbeit zu Hause und so ... Aber manchmal denke ich, du setzt mein Verständnis so selbstverständlich voraus, daß du gar nichts mehr tun müßtest, um auch die Frau für mich zu sein, die mich immer neu reizt. *Pause* Das größte Kunststück für einen Mann mag sicher darin bestehen, die eigene Frau zu verführen. Aber wie, wenn sie ihm nur Müdigkeit und häuslichen Kleinkram vordemonstriert.“⁴¹

Das Schwinden sexueller Reize bei seiner oft erschöpften Frau benennt auch Paulas Vater als den Grund für die Trennung, gleichzeitig lehnt er ebenso wie Al eine Zuständigkeit für die Familienarbeiten ab. Diese zynische und patriarchale Haltung in Bezug auf die doppelte Vergesellschaftung der Frau wird in beiden Stücken zwar kritisiert, aber nicht aufgehoben, es geht lediglich um eine verständnisvolle Haltung des Mannes für die Müdigkeit der Frau, und nicht um eine grundsätzliche Neuverteilung der reproduktiven Arbeit bzw. um eine andere Organisation der Familie.

Da das Bild eines berufstätigen Vaters, der sich engagiert oder zumindest selbstverständlich und routiniert an diesem privaten Arbeitsplatz bewährt, in keinem Szenarium der DDR-Dramatik auftaucht, erscheint die reproduktive Arbeit im Verlauf der 70er und 80er Jahre zunehmend als anstrengende Pflicht und Belastung, der sich beide Geschlechter gleichermaßen zu entziehen versuchen. In Kernlds Stück nimmt Lis, die einst ihr Studium der Verkehrstechnik wegen der Familie abgebrochen hat, eine befristete Arbeit im Ausland an und überlässt die Kinder und den Haushalt ihrem Mann – trotz seiner Einsprüche und Widerstände. In Regina Weickers Stück bleibt es offen, ob sich über Anitas Entscheidung, ein Studium zu beginnen, die Zuständigkeiten und das Rollenverhalten im reproduktiven

⁴¹ KERNDL, RAINER: Der vierzehnte Sommer. IN: Theater der Zeit 5/1977, S. 58. Die Uraufführung des Stücks fand am 11.9.1977 in Magdeburg statt.

Bereich verändern werden. Anita kündigt zwar in einem symbolischen Sinne die Familientätigkeiten auf, aber ihr Mann zeigt sich ebenfalls nicht bereit, die frei gewordene Arbeitsstelle selbst zu besetzen. In Hans Luckes Stück zerbricht an diesem Vereinbarkeitskonflikt fast die Ehe zwischen Heidi und Günter. Günters Arbeit als Leiter einer Baustelle beinhaltet keine geregelten Arbeitszeiten, immer wieder vernachlässigt er den Haushalt oder muss seine Frau bitten, die Kinder selbst aus der Krippe abzuholen. Dieses Scheitern der Vereinbarkeit von Familie und Erwerbsarbeit bleibt hier ein privates Problem, weder auf dem Bau noch in der Klinik wird Verständnis für den Alltag von berufstätigen Eltern gezeigt:

„Heidi: Du hast doch immer pünktlich Feierabend? ... Ich muß nämlich ab nächste Woche auch mal Spätdienst machen in der Klinik. ... Ich wollte nicht, hab auf die Kinderkrippe hingewiesen und daß du arbeitest und nicht irgendwas! Hilft nichts. ‚Wollen Sie studieren oder nicht? Wollen Sie arbeiten oder nicht?‘ Du kannst die Kinder doch abholen, nicht wahr?“⁴²

In den entsprechenden Konflikten setzt sich Günter stets mit dem Argument durch, dass er Verantwortung für eine ganze Baustelle trägt und seine Leitungsposition Vorrang vor Heidis Studium hat. Seine Zuständigkeit für die Familienarbeit erscheint als ein Zugeständnis unter Vorbehalt. Die produktive Arbeit fungiert als der entscheidende Bereich der Bewährung und Entwicklung des Individuums, während die reproduktiven Arbeiten als zusätzliche Belastung abgewertet werden:

„Günter: Begreifst du? Ich muß ihnen ihren Irrtum *beweisen*. Kann ich das zu Hause, mit Wiegenliedern?
Heidi: Schaffe ich das Staatsexamen mit Eiapopeia? Du machst es dir genau so leicht wie alle Männer.
Günter: Wer wäscht bei uns? Wer spült Geschirr, wischt, fegt, bügelt und schleppt Kohlen?
Heidi: Wer bleibt denn zu Hause, wenn ein Kind krank ist oder die Krippe schließt? Du etwa?“⁴³

Die Standpunkte der beiden EhepartnerInnen sind im Grunde unversöhnlich, beide fordern ihr Recht auf Berufstätigkeit gegenüber dem bzw. der anderen ein. Günter fragt sich schließlich, ob sie sich überhaupt noch lieben. Auch sein Kollege Jochen, der mit der 32-jährigen Straßenbahnfahrerin Rita verheiratet ist, muss sich eingestehen, dass sein beruflicher Erfolg und seine Entwicklung zu Lasten seiner Frau gehen:

„Rita: Du gingst auf in der Arbeit, in deinen Aufgaben und hast es zu was gebracht. Ich steh da mit den Kindern und komme seit acht Jahren nicht weiter. Die Gören wissen von dir kaum mehr, als daß du ein ‚berühmter‘ Brigadier bist, sie sehen dich mehr in der Zeitung als zu Hause. Meinst du, ich hätte nicht weiterkommen wollen? Glaubst du, da wären keine Gelegenheiten gewesen, keine Aufforderung etwa? Ich hab aufgesteckt, weil

⁴² LUCKE (1969), S. 2.

⁴³ LUCKE (1969), S. 16f.

ich Gefallen hatte, wie du aufgingst in deiner Sache, und nicht mochte, daß du auch nur vorübergehend zurückstecken müßtest. (...)

Jochen: Laßt uns Hütten bauen und Blümlein züchten und die Kindlein das Singen lehren. Haben denn die Spießer recht?“⁴⁴

Dieser im Grund kaum zu lösende Vereinbarkeitskonflikt wird am Ende von Luckes Stück vollständig ausgeblendet, es findet im Verlauf der Handlung eine Perspektivverschiebung auf die Probleme auf Günters Baustelle statt. Ähnlich wie auch in Weickers Stück muss es auf diese Weise aber offen bleiben, wie eine Vereinbarkeit von Erwerbsarbeit und Familienarbeit zukünftig überhaupt hergestellt werden kann. Die Geschlechterstereotype werden zwar als Kernpunkt des Konflikts kenntlich gemacht, aber nicht aufgebrochen. Die Figuren können diese Rollenmuster kaum durchbrechen, eine stärkere Hinwendung zur Familie erscheint gerade den männlichen Figuren als Rückfall in ein bürgerliches Spießertum. Diese Tendenz spitzt sich in den Szenarien um allein erziehende Frauen erheblich zu: In Siegfried Pfaffs Text REGINA B. – EIN TAG IN IHREM LEBEN, der zunächst unter der Regie von Fritz-Ernst Fechner als Hörspiel im Radio gesendet wurde und 1968 in Gera in der Theaterfassung zur Aufführung kam, steht eine Neuverteilung der Zuständigkeiten gar nicht erst zur Debatte. Pfaff erzählt die Geschichte einer allein erziehenden Frau, die sich gegen den Widerstand ihrer KollegInnen zu einem berufsbegleitenden Ingenieursstudium anmeldet. Regina Bayer, eine ehemalige Verkäuferin, hat sich bereits zur Facharbeiterin für Automaten-einrichtung qualifiziert und will nun noch das sechsjährige Abendstudium auf sich nehmen. Sie hat zwei Kinder, Roland und Astrid, deren Vater lediglich Unterhaltszahlungen leistet und die Kinder manchmal am Wochenende zu sich nimmt. Reginas derzeitiger Freund Helmut Krüger, ein Ingenieur, wird sich am Abend jenes Tages, von dem die Geschichte berichtet, von ihr wegen einer anderen Frau trennen. Darüber hinaus hat auch er sich in der Beziehung mit Regina kaum an den Familienarbeiten beteiligt:

„Gerhard (Nachbar von Regina): ... rührt selber keinen Finger, liest, Verzeihung, studiert, sieht, wie sie rackert. Und holt ihr nicht einmal die Kohlen aus dem Keller.“⁴⁵

Helmut spricht sich gegen Reginas Studienwunsch aus, er glaubt nicht, dass sie die Anforderungen des Studiums mit den beiden Kindern bewältigen kann. Interessanterweise wenden sich auch die ArbeitskollegInnen mehrheitlich gegen ihre Weiterqualifizierung. Sie verweisen auf den Arbeitsausfall durch das Studium und bestreiten ebenfalls die Möglichkeit einer Vereinbarkeit von Beruf, Studium und Familie. Regina wird vorgeworfen, bereits durch ihre bisherige Qualifizierung die Kinder vernachlässigt zu haben.

„Regina: Warum komme ich für dieses Abendstudium nicht in Frage. Ich habe die Facharbeiterprüfung bestanden, sehr gut.
Rupprecht (Meister und Reginas Vorgesetzter): Und? Hat dir das eine Jahr noch nicht gereicht?

⁴⁴ LUCKE (1969), S. 43.

⁴⁵ PFAFF (1970), S. 65. Die Uraufführung des Stückes, welches zunächst als Hörspielfassung entwickelt wurde, fand am 10.10.1968 in Gera statt.

Regina: Ich weiß, was Ihnen Sorgen macht. Daß ich dann wieder ein, zwei Tage in der Woche fehle, für die Produktion.

Rupprecht: Das auch, das kommt hinzu. – Ich denke vor allem an deine Kinder. Was bist du für eine Mutter?

Regina: Das ist meine Sache.

Rupprecht: Das ist nicht deine Sache! [...]

Regina: ... Was ich nach Feierabend mach', das ist privat und geht Sie einen Dreck an.

Alles muß ich mir nicht gefallen lassen. Ich verbiete mir auch, dass Sie mich weiter duzen. Ich bin kein Kind mehr.“⁴⁶

Reginas Beharren auf dem Studium trägt zwar Züge einer Emanzipationsgeschichte, macht aber gleichzeitig auch die Überforderung der allein erziehenden Frau deutlich. Ihr Arbeitstag, der von Pfaff nahezu dokumentarisch erzählt wird, erstreckt sich von sechs Uhr morgens bis in den späten Abend hinein, an dem sie noch die Strümpfe der Kinder stopft. Er enthält keinen einzigen Moment der Regeneration, Arbeit wird hier derart entgrenzt vorgeführt, dass Freizeit – als eine von der Arbeit abgelöste, private Zeit – unmöglich erscheint. Das Leitbild der berufstätigen Mutter wird dabei brüchig, eine Vereinbarkeit von Beruf, Qualifizierung und Familienarbeit ist trotz der Energie und der Willensstärke der Protagonistin nicht mehr vorstellbar, vielmehr wird anhand des konkreten Arbeitstages ihre Erschöpfung deutlich sichtbar. Darüber hinaus erscheinen die beiden Kinder als Hindernis für die berufliche Entwicklung, wie umgekehrt Reginas Arbeitsengagement in den Augen der KollegInnen zwangsläufig eine Vernachlässigung ihrer mütterlichen Pflichten bedeutet. Dieser Eindruck verstärkt sich noch dadurch, dass ihr Sohn nach der Schule einen Unfall hat, von dem sie bis zum Abend nichts erfährt.

„Klarmann (Mitarbeiter der Abteilung Arbeit): Sie stehn allein und haben zwei Kinder.

Wie alt?

Regina: Der Junge ist zehn, die Kleine sechs. Sie sind sehr selbständig. Was bleibt ihnen übrig.

Klarmann: Sie werden zweimal die Woche spät nach Hause kommen. Der Unterricht geht bis halb zehn. Sie wohnen außerhalb.

Regina: Ich weiß.

[...]

Klarmann: Ich habe drei in dem Alter, Kollegin Bayer, drei Jungs. Das würde ich ihnen nicht zumuten. Kinder sind Kinder.

Regina: Machen Sie's kurz. Sie wollen mich auch nicht.

Klarmann: Von ‚Nichtwollen‘ kann keine Rede sein. Ich habe ein Soll zu erfüllen und weiß nicht wie. Ich absolviere übrigens das gleiche Abendstudium schon seit drei Jahren.

Sechzehn Stunden in der Woche, von den Hausaufgaben gar nicht zu reden. Seit einem Jahr verspreche ich den Jungs, dass wir mal in den Zoo gehn. Ihre Hausaufgaben kann ich schon lange nicht mehr kontrollieren. – Aber ich habe zum Glück eine patente Frau.

Vielleicht, das würde natürlich viel bedeuten, haben Sie auch einen Partner, der Sie unterstützt.“⁴⁷

⁴⁶ PFAFF (1970), S. 65.

⁴⁷ PFAFF (1970), S. 66.

Diesen Partner, der die reproduktiven Arbeiten übernehmen könnte, hat Regina nicht, daran lässt Pfaff keinen Zweifel. Unterstützung erfährt sie letztlich nur von zwei Figuren – zum einen vom Planungsleiter Erfurth, der sie regelmäßig in seinem Auto zur Arbeit mitnehmen will, obwohl er selbst schon überlastet ist. Zum anderen verspricht eine Nachbarin, die Rentnerin Gertrud, Regina weiterhin bei der Betreuung und Versorgung der Kinder zu unterstützen, um ihr das Studium zu ermöglichen. Doch diese beiden Initiativen sind privat und nicht strukturell verankert, sie bleiben zufällig.

An der Überforderung der Frauenfiguren wird das Scheitern der Familie bzw. ihrer gesellschaftlichen Funktionalisierung sichtbar. Die Männerfiguren zeigen sich nicht bereit, die reproduktiven Arbeiten in angemessener Weise mitzutragen, die Frauenfiguren versuchen wiederum, die traditionelle Rollenverteilung aufzukündigen. Das muss auch Jutta Gysi in ihrer Studie 1989 feststellen:

„In der Familie wird vieles bewahrt und reproduziert, was in anderen gesellschaftlichen Bereichen schneller zu überwinden ist. Das liegt daran, daß die Partner- und Familienbeziehungen nicht direkt gesellschaftlich beeinflussbar sind, daß hier durch die Gesellschaft nicht reglementiert werden kann, sondern es weitgehend beiden Partnern selbst überlassen bleibt, wie sie ihr Familienleben gestalten. Die Ansprüche der Frauen an sich selbst und an ihren Partner scheinen dabei schneller gewachsen zu sein als die der Männer. Frauen sind in diesem Lebensbereich in der Regel das aktivere Geschlecht.“⁴⁸

Vor dem Hintergrund dieser ausbleibenden Umverteilung und Neuorganisation der reproduktiven Arbeiten entscheiden sich einige Frauenfiguren der Texte bewusst gegen Kinder, wie Hela aus Rudi Strahls Stück ADAM UND EVA UND KEIN ENDE (1973)⁴⁹ oder die 38-jährige Bauingenieurin Maria aus Lena Foellbachs Text JAHRESRINGE (1974). Beide Figuren gehen davon aus, dass sie es angesichts der herkömmlichen Geschlechterrollen nicht schaffen werden, Familie, Beruf und gesellschaftliches Engagement unter einen Hut zu bekommen⁵⁰. In Volker Brauns Stück HINZE UND KUNZE (1973) endet die Emanzipationsgeschichte der ungelernten Arbeiterin Marlies, die sich zur Ingenieurin qualifiziert, mit einer pragmatisch begründeten Abtreibung. Das Kind, auf das sie sich anfangs freut, und die Versuchsreihe im Großlabor, bei der Marlies ein neues Verfahren entwickelt, schließen sich gegenseitig aus. Diese Frauenfigur spitzt mit ihrer schlussendlichen Entscheidung die Tendenz der Theatertexte ab den 70er Jahren zu, sie kündigt ihre Zuständigkeit für die Familientätigkeiten ersatzlos und unsentimental auf, da sie eine Vereinbarkeit mit ihrer Arbeit, die sie liebt, nicht gewährleisten sieht. Der Funktionär Kunze nimmt ihre Entscheidung irritiert zur Kenntnis:

⁴⁸ GYSI (1989), S. 44.

⁴⁹ Hela wird in diesem Stück aber im Vergleich zu Eva, die mit Adam zwei Kinder hat, stark abgewertet, sie erscheint als eine Art selbstsüchtige Femme Fatale. Vgl.: STRAHL, RUDI: Adam und Eva und kein Ende. Berlin 1975. S. 58. Die Uraufführung fand am 21.12.1973 in Halle statt.

⁵⁰ Vgl.: FOELLBACH, LENA: Jahresringe. IN: Theater der Zeit. 11/1974, S. 62f.

„Kunze: Wilde Zeit, da die Frau wählen kann, ob ihr was blüht im Schoß oder im Betrieb! Sie hat alle Rechte und kann alle Arbeit tun oder lassen – aber nicht wie es ihr paßt und wie sie lustig ist! Wer hilft ihr, wenn sie dasteht allein – der Staat hat noch zu wenig Milch in seinen Ammenbrüsten, und zu wenig Arme, die Kindlein zu wiegen, es muß sie noch jeder selber schleppen und schaukeln mit seiner schwachen Kraft! Ihr redet und redet! – Sie wollte nicht das Opfer sein und kein Objekt der Pläne, sondern ihr Leben packen und selbst entscheiden, und sei es falsch!“⁵¹

Der Arzt Teschke in Armin Müllers Stück KLARA UND DER GÄNSERICH (1973) zeigt sich nicht nur irritiert, sondern tadelt seine jungen Patientinnen, die vorausschauend mit der Pille eine Schwangerschaft ausschließen wollen, als Vertreterinnen einer faulen und egoistischen Generation. Die Verhütung erscheint auch hier als Absage an den gesellschaftlichen Auftrag. Eine Arbeiterin aus Helmut Bez' Stück JUTTA ODER DIE KINDER VON DAMUTZ (1978), spottet angesichts des Arbeitskräftemangels in der Margarinefabrik treffend:

„Elvira: Unsre Menschen werden knapp. Ich seh schon kommen, daß die Pille wieder verboten wird.“⁵²

Die Inszenierung der reproduktiven Arbeit in den Texten der 70er und 80er Jahre erzeugt über die zunehmenden Überforderung und Verweigerung der Frauenfiguren bezüglich der reproduktiven Arbeit einen spannenden blinden Fleck – quasi ein neuerliches Nichts, das nur selten mit alternativen Vorstellungen und Bildern ausgefüllt wird. Aus der „Kündigung“ der Frauenfiguren, die sich der Familienarbeit durch Qualifizierungen, Abtreibungen oder schlicht über die Pille oder Scheidungen entziehen, entsteht keine unmittelbare Neuverteilung der Zuständigkeiten im Privaten und auch keine Vorstellung einer neuen Organisation dieses Bereichs. Weder besetzen Männerfiguren die frei gewordene „Arbeitsstelle“, noch greifen die Visionen einer umfassenden Vergesellschaftung dieses Bereichs, wie sie in den 60er Jahren formuliert wurden. Die traditionelle Familie funktioniert nicht mehr als kleinste Organisationsform einer gesellschaftlichen Arbeitsteilung, die Texte zeigen längst die Bruchlinien auf, zugleich können alternative Familienformen und -bilder noch nicht gedacht werden. In dieser Verbindung – im Scheitern eines offenkundig veralteten Konzepts und im gleichzeitigen Fehlen von alternativen Konzepten – entsteht eine Leerstelle, die Fragen in die Zukunft wirft. So heißt es auch in einer Rezension der Theateraufführung von PAULE PANKE:

„Hier geht es um die Mikrosituation eines Alltags, der von Zweckbeflissenheit und ökonomischen Zwängen bestimmt wird, die Gefahren der Ermüdung, Gleichgültigkeit und Dumpfheit in sich tragen, wenn die Muster und Normen des Zusammenlebens (nicht zuletzt die Formen) nicht mehr nach Tauglichkeit und ihrem Sinn für den einzelnen und das Gemeinwesen befragt werden.“⁵³

⁵¹ BRAUN, VOLKER: Hinze und Kunze. IN: Theater der Zeit 2/1973, S. 63.

⁵² BEZ, HELMUT: Jutta oder die Kinder von Damutz. IN: Theater der Zeit 10/1978, S. 70.

⁵³ FENSCH, HELMUT: Wibeaus kleiner Bruder? Zur Uraufführung des Theaterspektakels „Wer ist Paule Panke“ am Theater der Stadt Schwedt. IN: Theater der Zeit 7/1987, S. 53.

8. Karrierefrauen

8.1. „HAUPTSACHE, SIE IST ALS REKLAMEPFERD INS RENNEN GEGANGEN“.¹

Die Inszenierung von Frauen in Leitungspositionen und männlichen Berufsfeldern in den Spielfilmen der DEFA

Bianca Schemel

Im Zentrum dieses Kapitels steht die Untersuchung von Gegenwartsfilmen, die Frauenfiguren in Leitungsfunktionen und männlichen Berufen inszenieren. Von den untersuchten DEFA-Filmen thematisieren nur drei die Besetzung von Leitungspositionen durch Frauen. Das ist eine erstaunlich geringe Anzahl, wenn man einen Vergleich zu den statistischen Erhebungen wagt, die zum Ende der DDR den Anteil der Frauen in leitenden Funktionen bei 31,5% sahen.² Was damit auf den ersten Blick deutlich wird, ist nicht nur die Unterrepräsentation von „Karrierefrauen“ im filmischen Figurenrepertoire, sondern zugleich auch eine Bestätigung der geschlechtsspezifischen Segregationsmechanismen des Arbeitsmarktes und eine Fortschreibung der Diskriminierungen durch die filmischen Inszenierungen. Im Folgenden soll jedoch danach gefragt werden, wie die wenigen Frauenfiguren in Leitungsfunktionen inszeniert werden und welchen Zuschreibungen sie unterliegen.

Die DEFA produzierte drei Gegenwartsspielfilme, in denen weibliche Haupt- oder Nebenfiguren leitende Positionen bekleiden. AUF DER SONNENSEITE³ von 1962, Regie Ralf Kirsten, setzt Ottilie Zinn als Bauführerin auf einer Industriegroßbaustelle in Szene. LIEBESERKLÄRUNG AN G.T. von 1971, Regie Horst Seemann, zeigt zwei Frauen aus verschiedenen Generationen in leitenden Positionen: zum einen die Protagonistin Gisa Tonius, Mitte 30, die als Physikerin eine Forschungseinrichtung für Biokybernetik mit 500 Beschäftigten leiten soll, und zum anderen in einer Nebenrolle die etwa 60-jährige Professorin Bergholz. Vermittelt durch die beiden Frauenfiguren konfrontiert der Film unterschiedliche Vorstellungen, Möglichkeiten und Einschränkungen von weiblichen Karrierewegen. Des Weiteren erzählt Heiner Carows Film SO VIELE TRÄUME⁴ von 1986 von dem Tag, an dem die 50-jährige Chefhebamme Christine als „Held der Arbeit“ ausgezeichnet und zugleich ihr bisheriger Werdegang durch die Begegnung mit ihrer Tochter in Frage gestellt wird. Die zwei erstgenannten Filme stellen ihre Protagonistinnen nicht nur in einer Leitungsfunktion, sondern auch in einem traditionell männlichen Beruf vor. An

¹ LIEBESERKLÄRUNG AN G.T., 1971, RE: Horst Seemann, BU: Helfried Schreiter, Horst Seemann, DR: Dieter Scharfenberg, KA: Helmut Bergmann, MU: Klaus Hugo, SB: Hans Poppe, KO: Barbara Müller, SC: Bärbel Weigel, PL: Bernd Gerwien, KAG Johannisthal, 90 min, fa, Cine, DA: Ewa Krzyewska (Gisa Tonius), Erika Pelikowsky (Prof. Bergholz), Jürgen Frohiep (Werner Tonius), Herwart Grosse (Prof. Ebert) u.a.

² Vgl.: NICKEL (1993), S. 236.

³ AUF DER SONNENSEITE, 1962, RE: Ralf Kirsten, BU: Heinz Kahlau, Gisela Steineckert, Ralf Kirsten, DR: Marieluise Steinhauer, KA: Hans Heinrich, MU: André Asriel, Jazz-Optimisten, BA: Alfred Tolle, KO: Elli-Charlotte Löffler, SC: Christine Röhl, PL: Alexander Lösche, Gruppe 60, 101 min, s/w, DA: Manfred Krug (Martin Holz), Marita Böhme (Ottilie Zinn) u.a.

⁴ SO VIELE TRÄUME, 1986, RE: Heiner Carow, SZ: Wolfram Witt, LV: Tatsachenbericht „Die Hebamme“ von Imma Lüning, DR: Erika Richter, KA: Peter Ziesche, MU: Stefan Carow, SB: Christoph Schneider, KO: Regina Viertel, SC: Evelyn Carow, PL: Ralph Retzlaff, Gruppe Babelsberg, 86 min, fa, brw, DA: Jutta Wachowiak (Christine), Dagmar Manzel (Claudia), Peter René Lüdicke (Ludwig) u.a.

gegebener Stelle werden die für diese Filme bestimmenden Ästhetiken durch Anmerkungen zu anderen Filmen⁵ ergänzt und die Gemeinsamkeiten oder Differenzen in der Inszenierung von Frauenfiguren in männlichen Berufen bestimmt.

Die Berufe der Frauenfiguren aus den vorgestellten Filmen erscheinen auf den ersten Blick äußerst heterogen. Jedoch lassen sich bereits an dieser Stelle Auffälligkeiten konstatieren. Die beiden DEFA-Filme AUF DER SONNENSEITE sowie LIEBESERKLÄRUNG AN G.T. zitieren mit ihrer Geschichte und Figurenkonstruktion offiziell postulierte Frauenleitbilder⁶ der DDR, wie sie in verschiedenen Kampagnen, Kommuniqués und gesetzlichen Maßnahmen aufgerufen wurden. So forderte das – für die Frauenpolitik zentrale – Kommuniqué des Politbüros des ZK der SED „Die Frau, der Frieden und der Sozialismus“ 1961 zur verstärkten Qualifizierung von Frauen auf, insbesondere im Hinblick auf naturwissenschaftlich-technische Berufe und Leitungsfunktionen.⁷ An den Berufen Bauführerin und Biokybernetikerin lassen sich darüber hinaus filmische „Moden“ sowie thematische Vorgaben durch die Kulturpolitik ablesen, die wiederum eng an die Leitbilder gebunden waren. AUF DER SONNENSEITE ordnet sich, schon mittels des Titels, der Gruppe der sogenannten Aufbaufilme zu, die bis Mitte der 60er Jahre produziert wurden und die Entstehung und Etablierung des Sozialismus in der Arbeitswelt verhandeln. LIEBESERKLÄRUNG AN G.T. beschäftigt sich mit der wissenschaftlich-technischen Revolution und dem Aufkommen der Kybernetik, ab Mitte der 60er Jahre Gegenstand vieler DEFA-Gegenwartsfilme. Auffällig an beiden Filmen ist nicht nur die ungebrochene Wiederholung offiziell formulierter Frauenleitbilder, sondern deren Verhandlung als normale und zugleich normierende Ideale. Die Protagonistinnen der Filme AUF DER SONNENSEITE und LIEBESERKLÄRUNG AN G.T. sind Beispiele für die Figuration der „sozialistischen Vorzeigefrau“ und weisen stereotype und klischeehafte Ausgestaltungen auf.

⁵ Zu den Filmen, die Frauenfiguren in männlichen Berufsfeldern inszenieren, gehören: BESCHREIBUNG EINES SOMMERS, Ralf Kirsten, 1963: Christel Bodenstein (Grit) - Hilfsarbeiterin auf der Baustelle; VERLIEBT UND VORBESTRAFT, Erwin Stranka, 1963: Doris Abeßer (Hannelore) – Ingenieurstudentin der Bauakademie, die ein Praktikum als Hilfsarbeiterin auf einer Wohnungsbaustelle absolviert; SPUR DER STEINE, Frank Beyer, 1966: Krystyna Stylpulkowska (Kati Klee) - Diplomingenieurin Architektur auf einer Baustelle; NETZWERK, Ralf Kirsten, 1970: Jutta Wachowiak (Ruth Kahler) – Mathematikprofessorin an der Universität; HUT AB, WENN DU KÜßT, Rolf Losansky, 1971: Angelika Waller (Petra) – Automechanikerin; DER DRITTE, Egon Günther, 1972: Jutta Hoffmann (Margit Fließner) – Mathematikerin/Programmiererin; SUSE, LIEBE SUSE, Horst Seemann, 1975: Traudl Kulikowsky (Suse) – Dumperfahrerin/Weiterbildung zur Maschinistin.

⁶ Ich verwende an dieser Stelle den Begriff Leitbild und orientiere mich damit an der Definition dieses Begriffes von Irene Dölling. Der Begriff Männer- und Frauenbild ist nach Dölling mehrdeutig. Zum einen beinhaltet er grundsätzliche programmatische Vorstellungen über das Geschlechterverhältnis und kann als Orientierungshilfe verstanden werden. Darüber hinaus verdichten und konkretisieren sich diese Bilder in Leitbildern, die als Zielvorstellungen zum Geschlechterverhältnis formuliert werden. Schließlich sind Männer- und Frauenbilder auch kollektive Wahrnehmungs- und Deutungsmuster. Vgl.: DÖLLING, IRENE: Gespaltenes Bewußtsein – Frauen- und Männerbilder in der DDR, In: HELLWIG; NICKEL (1993), S. 23.

⁷ Vgl. DEMMLER u.a.: Unser neues Gesetzbuch der Arbeit. Beiträge von einem Autorenkollektiv. Berlin, 1961, S. 166ff.; Frauenkommuniqué „Die Frau, der Frieden und der Sozialismus“. Hg. vom Politbüro 1961. Auch das Gesetz über das „Einheitliche sozialistische Bildungssystem“ von 1965 mit seinen ergänzenden Durchführungsbestimmungen regelte die Aus- und Weiterbildung von Frauen für technische Berufe und ihre Vorbereitung zur Übernahme von Leitungsfunktionen, die Ingenieurausbildung in Frauensonderklassen an Fachschulen sowie das Frauensonderstudium. Vgl.: ZIMMERMANN (1985), S. 445 ff.

Im Gegensatz zu den beiden erstgenannten Filmen positioniert SO VIELE TRÄUME seine Protagonistin in einem spezifisch weiblichen Berufsfeld, nämlich als Chefhebamme in der Geburtshilfe eines Krankenhauses. Für ihre Karriere hat die Protagonistin jedoch die kleine Tochter, den Ehemann und die engen dörflich-patriarchalen Strukturen verlassen müssen. SO VIELE TRÄUME bricht mit dem positiv besetzten Stereotyp der Frau in leitender Position, indem er die Voraussetzungen für den beruflichen Aufstieg von Frauen thematisiert. Das strahlende Bild der „sozialistischen Vorzeigefrau“ bekommt dadurch Risse, deren Ursachen Regisseur Heiner Carow jedoch nicht im Bereich der Arbeit verortet, sondern ausschließlich im Privaten.

8.1.1. „IHREN MANN STEHEN“⁸

Die Inszenierung von Frauenfiguren in Männerberufen

AUF DER SONNENSEITE (1963) ist ein von leichter Hand inszenierter Gegenwartsfilm des Regisseurs Ralf Kirsten, der mit seinem humorvoll-ironischen Ton eine Ausnahme in der Reihe der Aufbaufilme der DEFA bildet. Der Film war ein großer Publikumserfolg und wurde einhellig von der Kritik als erster wirklich gelungener Lustspielfilm der DEFA gelobt.⁹ Der Film verarbeitet Aspekte aus der Biografie des Hauptdarstellers Manfred Krug, der wie der von ihm verkörperte Martin Hoff als Stahlschmelzer arbeitete und wie dieser an die Schauspielschule delegiert wurde.¹⁰ Das konservative Reglement an der Schauspielschule treibt den angehenden Schauspieler jedoch in die Rebellion¹¹ und das anschließende Strafgericht persifliert auf wunderbare Weise nicht nur die vielen damals stattfindenden Versammlungen der Partei, in denen die kleinsten moralischen Verfehlungen ihrer Mitglieder geahndet wurden, sondern karikiert mittels der Figur des Direktors auch die leeren Phrasen und den Sprachduktus Walter Ulbrichts. Martin wird im Zuge der Parteiversammlung von der Schauspielschule relegiert; die Begegnung mit einer Frau in einer Bar und die sich anschließende Wette mit seinen ehemaligen Kommilitonen um die Eroberung jener Frau führen den Protagonisten auf eine Großbaustelle, auf der er sich als Hilfsarbeiter verdingt. Die begehrte Frau entpuppt sich als seine Bauführerin Ottilie¹² Zinn und wird zu seiner

⁸ Zit. nach einer Rezension von KNIETZSCH, HORST: o.T., Neues Deutschland, 7.1.1961.

⁹ Vgl.: SCHITTLY (2002), S. 122; vgl. zur Rezeption u.a.: KNIETZSCH (1961); MEHNERT, SYBILLE: o.T., Junge Welt, 30.1.1962; REICHOW, JOACHIM: o.T., Film Spiegel 2/1962.

¹⁰ Vgl.: RICHTER (1994), S. 185; GERSCH, WOLFGANG: Szenen eines Landes. Die DDR und ihre Filme. Berlin 2006, S. 86f.

¹¹ Kirsten führt in seinem Film zugleich einen kritischen Theaterdiskurs. Der Verpflichtung zum Naturalismus, dem Identifikations- und Einfühlungszwang der Stanislawski-Methode setzt er die Verfremdungseffekte des epischen Theaters von Brecht entgegen, was zugleich als eine Kritik an einer dogmatischen und funktionärshörigen Kunstauffassung zu verstehen ist. Vgl.: GERSCH (2006), S. 88.

¹² Die Wahl des Vornamens Ottilie hängt zum einen mit dem Bezug des Drehbuchs und des Films auf die Biografie des Hauptdarstellers zusammen: die Ehefrau Manfred Krugs trägt denselben Vornamen. Vgl.: KRUG, MANFRED: Abgehauen. Ullstein Buchverlag, München 2004. S. 256; zugleich verweist der Name in seinem Wortstamm Otto und dessen Vergangenheit als Kaisernamen (Otto I., römischer Kaiser 962-973, Otto II. 973-983, Otto III. 996-1002) sowie in seiner Adaption als weiblicher Vorname auf das Thema und den Konflikt des Films: das Eindringen einer Frau in eine traditionell männliche Domäne.

großen Liebe. Die Mitwirkung beider am brechtschen Arbeitertheater auf der Baustelle führt Martin am Ende zurück zum Theater.

Der erste Auftritt der Bauführerin Otilie Zinn in AUF DER SONNENSEITE findet bezeichnenderweise nicht an ihrem Arbeitsplatz auf der Baustelle statt, sondern im Büro ihres Vorgesetzten im VEB Spezialbau Leipzig. Bereits vor Wochen hatte sie schriftlich ihre Kündigung eingereicht, jedoch ohne dass sie darauf eine Reaktion erhielt, und nun versucht sie, ihrer Bitte Nachdruck zu verleihen; Türen zuschlagend kommt sie in das Büro ihres Vorgesetzten und mit der Faust auf den Tisch hauend, beschreibt sie mit den folgenden Worten ihre Situation als leitende Bauführerin:

„Otilie Zinn: Es reicht! Ich kündige! [...] Als weiblicher Bauleiter lebe ich nur unter Männern, ständig auf dem Tablett. Diese Männer haben alle noch etwas von einem alten Adam an sich und lassen sich von einer Frau nichts sagen. Schon gar nicht, wenn sie ihr Bauführer ist. Außerdem habe ich, wie jeder Mensch, ein Recht auf ein Privatleben. Und ich möchte mich endlich mal wieder so benehmen, wie es mir passt. Ich habe ein Angebot von einem Leipziger Konstruktionsbüro, eine eigene Wohnung in Aussicht und soll ein höheres Gehalt bekommen. Fangen Sie jetzt bloß nicht an, dass so junge Menschen wie ich an den Brennpunkt unseres Aufbaus gehören. Ich habe lange genug am Brennpunkt ausgehalten und jetzt will ich nicht mehr!

Vorgesetzter: Kollegin Otilie Zinn, ich würde Sie ja ohne ein Wort gehen lassen, wenn sie erstens nicht so gut gearbeitet hätten, und zweitens: sie können der Vernunft so schwer widerstehen.“¹³

Der resolute Frauentyp, der in diesem Film inszeniert wird, steht im Gegensatz zu den naiven Mädchenfiguren, die als Heilige des Sozialismus die anderen zeitgenössischen Aufbaufilme bevölkern,¹⁴ und ist einzigartig für eine Frauenfigur des DEFA-Gegenwartsfilms dieser Zeit. Nichtsdestotrotz erzählt die Figur der Otilie Zinn viel über die Widersprüchlichkeiten und Konflikte, die sich im Zuge der „Eroberung von Naturwissenschaft und Technik durch Frauen“ ergaben. Bereits im obigen Dialog thematisiert die Protagonistin deutlich die geschlechtsspezifischen Diskriminierungen, denen sie sich auf der Baustelle ausgesetzt sieht. Ihr Vorgesetzter hingegen versucht die geschilderten Probleme mit dem Hinweis auf die gelungenen Arbeitsleistungen der Bauführerin abzuwiegen. Obwohl sich der Film der Bekämpfung des „alten Adams“¹⁵ verpflichtet fühlt, sendet er nicht nur an dieser Stelle einander widersprechende Botschaften aus, die die paradoxen Anforderungen an Frauenfiguren in Leitungsfunktionen verdeutlichen. Diese bestanden in der konfliktfreien Anpassung an das männliche Berufsfeld, die jedoch ohne den Verlust „echter“ Weiblichkeit

¹³ AUF DER SONNENSEITE, Ralf Kirsten, 1962.

¹⁴ Vgl. dazu das Kapitel DIE HEILIGEN UND HUREN DER PRODUKTION.

¹⁵ Auch Ina Merkel weist in ihrer Untersuchung von Frauenbildern auf Medienkampagnen hin. So erwähnt sie die „Anti-Pascha-Kampagne“ in der Frauenzeitschrift FRAU VON HEUTE. Vgl.: MERKEL, INA: Lebensbilder und Lebensweisen von Frauen in der DDR. In: KOCKA (1993), S. 368. Staatlicherseits wurde auf die Diskriminierung von Frauen in der Erwerbsarbeit bereits 1952 mit der Gründung von Frauenausschüssen reagiert, um die Gleichberechtigung im Berufsleben durchzusetzen. Vgl.: HERBST; RANKE; WINKLER (1994), S. 187. Diese Institution wurde von den Gegenwartsfilmen der DEFA jedoch in dem hier verhandelten Zusammenhang nie thematisiert.

vollzogen werden sollte. In dieser Inszenierungsform kommt beispielhaft zum Ausdruck, welche Attribute von Frauen beim Übertritt in männliche Berufsfelder und bei der Übernahme von Leitungsfunktionen gewünscht wurden: leistungsfähig und vernünftig, aber auch attraktiv und charmant.



Wie schon für die anderen Aufbaufilme im Kapitel „Die Heiligen und Huren der Produktion“ beschrieben, tritt auch in AUF DER SONNENSEITE die Inszenierung der konkreten beruflichen Tätigkeiten der Frauenfigur in den Hintergrund. Nur wenige Szenen machen deutlich, welche Aufgaben mit dem Beruf der Bauführerin verknüpft sind. Diese liegen hauptsächlich im arbeitsorganisatorischen Bereich. Otilie Zinn wird einige Male am Schreibtisch sitzend in einer einfachen Baubaracke gezeigt, von wo aus sie telefonisch Arbeitsabläufe und Materialbeschaffung organisiert. Selbst diese wenigen Szenen des Films sind jedoch von geschlechtsspezifischen Inszenierungsweisen durchdrungen. So befindet sich das Setdesign in deutlicher Differenz zu den anderen „Baustellenfilmen“ der DEFA: Der Arbeitsplatz Otilie Zinns ist immer aufgeräumt, manchmal wird der Schreibtisch sogar mit einem Blumenstrauß geschmückt. Darin klingen Vorstellungen von der ästhetisierenden und harmonisierenden Wirkung des weiblichen Geschlechts an. Auch der weiße Kittel soll suggerieren, dass die Tätigkeit einer Bauführerin in gehöriger Distanz zur schmutzigen und harten, sprich männlichen Arbeit am Bau stattfindet.

Die Kompetenz und Resolutheit der Protagonistin, wie sie in der eingangs vorgestellten Dialogszene demonstriert wird, wird jedoch im Verlauf der weiteren Handlung subtil unterlaufen, indem insbesondere die Konflikte zum Arbeitsablauf durch Martin Hoff, und nicht durch die Protagonistin selbst gelöst werden. Dies wird im Film durchaus charmant mit Martins Werben um Otilie Zinn verknüpft, relativiert jedoch das souveräne Auftreten Otilie Zinns vom Beginn. So gelingt es Martin Hoff zum Beispiel, die Abfahrt des Schichtbusses zu verschieben – dessen Abfahrtszeit immer zum frühzeitigen Abbruch der Arbeit führt –, indem er kurzerhand nach Leipzig fährt und sich bei den dortigen Verkehrsbetrieben als Bauführer Zinn ausgibt. Auf diese Weise eignet er sich Otilies beruflichen Status im Gestus des Schauspielers an und lässt zugleich die telefonischen Bemühungen der Bauführerin ins Leere laufen.

Die Verschiebung im Geschlechterverhältnis, die aus dem Übertritt von Frauen in männliche Berufe folgt, wird durch die Inszenierung einer konservativen, traditionellen Weiblichkeit

beruhigt. Diese gelingt vor allem, indem Otilie Zinn im weiteren Handlungsverlauf als Liebesobjekt inszeniert wird. Das Gefühl der Bedrohung, das die Eroberung männlicher Berufsfelder und Funktionen auslöst, wird in dem Beharren auf dem Status der Frau als Objekt des Begehrens gebannt. Damit verschiebt sich die machtvolle berufliche Position der Protagonistin hin zu einer sexuellen Position, die mit einer Abwertung ihrer beruflichen Fähigkeiten einhergeht.

„Fachliche Kompetenz und hochrangige Position werden auf diese Weise verringert, die (reale oder potentielle) Gefährdung einer althergebrachten Ordnung dadurch abgemildert, daß diese ‚erfolgreichen‘ Frauen sinnlich-anschaulich zur verkörperten ‚Weiblichkeit‘ werden, deren Verlust dann als auch als die eigentlich, angstmachende Gefahr hingestellt werden.“¹⁶

Frauen gewinnen Macht nicht aufgrund von Kompetenz, sondern aufgrund von Schönheit und Charme – so die Botschaft dieser Inszenierung. Die Ausübung eines männlich besetzten Berufes führt in AUF DER SONNENSEITE nicht zur „Vermännlichung“ der Protagonistin, sondern ganz im Gegenteil werden traditionelle und konservative Aspekte von Weiblichkeit hervorgehoben in Szene gesetzt. In AUF DER SONNENSEITE wird dadurch eine interessante Ambivalenz erzeugt: Die Resolutheit und das Durchsetzungsvermögen der Otilie Zinn steht im spannungsvollen Kontrast zu ihrer inszenierten Weiblichkeit. Das blieb schon einem damaligen Rezensenten nicht verborgen, der Otilie Zinn als eine Frauenfigur beschrieb,

„die auf einer Großbaustelle ihren Mann steht, was nicht immer leicht ist, und die nichts von ihrem weiblichen Charme verloren hat und auch kein Blaustrumpf geworden ist.“¹⁷

Auch am Kleidungsstil der Protagonistin lässt sich diese Ambivalenz ablesen. An ihrem Arbeitsplatz trägt die Bauführerin Otilie Zinn zweckmäßige, aber stets saubere Kleidung: einen auffällig weißen Kittel sowie Hosen und Arbeitsschuhe. Nach Feierabend bevorzugt sie jedoch figurbetonte Kleider. Auch die Spielweise Marita Böhmes unterstützt diesen Spannungsbogen zwischen Resolutheit und Charme: Selbst in den Szenen, in denen es um ihre Durchsetzungskraft als Leiterin geht, mildern ein Augenaufschlag und Lächeln die Härte ihrer Vorgaben ab, wie folgender Filmstill beispielhaft zeigt.



¹⁶ DÖLLING (1993), S. 37.

¹⁷ KNIETZSCH (1961).

Besondere Relevanz in dieser Inszenierungsweise hat jedoch der Plot des Films, der auf die Charakterisierung der Protagonistin als Liebesobjekt verweist. Die zu Anfang geschilderten Akzeptanzprobleme wie auch die sexuelle Belästigung durch einen Kollegen lösen sich in Wohlgefallen auf, als Ottilie Zinn eine Liebesbeziehung mit Martin Hoff eingeht und demzufolge als Objekt des Begehrens deutlich an einen Mann verwiesen wird. Diese Form der Konfliktauflösung verschweigt oder deutet im besten Falle an, welchen tatsächlichen Diskriminierungen Frauen in diesen beruflichen Positionen ausgesetzt waren und sind. Die Botschaft ist vielmehr eine andere, die nicht nur „linientreu“, sondern wahrscheinlich ermutigend gemeint war: Frauen sind in der Lage, in traditionell männlichen Berufsfeldern Leitungsfunktionen zu übernehmen, dabei winken ihnen staatliche Anerkennung, finanzielle und andere Privilegien – im Falle Ottilie Zinns z.B. ein nagelneuer Trabant, ein Einzelzimmer und am Ende sogar die große Liebe.



Viele der beschriebenen ästhetischen Elemente aus AUF DER SONNENSEITE tauchen auch in anderen Filmen der DEFA auf, die Frauenfiguren in männlichen Berufen platzieren. So inszeniert ein weiterer „Baustellenfilm“ der DEFA, SPUR DER STEINE¹⁸ (1966), die junge diplomierte Architektin Kati Klee, die auf einer Baustelle in Schkonau ihre erste Arbeitsstelle antritt. Bereits die erste Szene wiederholt in Bild und Dialog bekannte Zeichen. Während Kati Klee ihre Nylonstrümpfe auszieht, was einerseits lasziv wirkt und somit Katis „weibliche Reize“ ins Bild rückt und andererseits metaphorisch das Ablegen dieser ihrer Weiblichkeit behauptet, trifft sie auf den neuen Parteisekretär Horrath und den Oberbauleiter Trutmann, mit dem sich der folgende Wortwechsel entfaltet.

„Trutmann: Hallo, was suchen Sie denn hier?

Kati: Himbeeren.

Trutmann: Liebes Fräulein, das ist eine Baustelle.

Kati: Das habe ich mir beinah gedacht. Ich werde vom Oberbauleiter erwartet.

Trutmann: Das bin ich. Trutmann, angenehm.

Kati: Katrin Klee. Diplomingenieur.

Trutmann: Sagen Sie, haben Sie meinen Brief nicht gekriegt?

¹⁸ SPUR DER STEINE, 1966, RE: Frank Beyer, BU: Karl Georg Egel, Frank Beyer, LV: Gleichnamiger Roman von Erik Neutsch, DR: Günther Mehnert, Werner Beck, KA: Günter Marcinkowsky, MU: Wolfram Heicking, Kunze, MB: Joachim Werzlau, SB: Harald Horn, KO: Elli-Charlotte Löffler, SC: Hildegard Conrad, PI: Dieter Dormeier, KAG Heinrich Greif, 139 min, s/w, Cine, DA: Manfred Krug (Hannes Balla), Krystyna Stypulkowska (Kati Klee), Eberhard Esche (Werner Horrath) u.a.

Kati: Ist die Stelle besetzt?

Trutmann: Liebes Fräulein Klee, es tut mir sehr leid, ich hatte einen Technologen für das Rückkühlwerk angefordert. Leider arbeiten da unsere lieben Ballas und da kann ich Sie unmöglich hinschicken.

Kati: Warum nicht?

Trutmann: Wie soll ich Ihnen das sagen? Wenn Sie wenigstens hässlich wären. Steigen Sie hier auf ein Gerüst, da liegt doch die ganze Baustelle aufm Rücken und dreht die Augen untern Rock.

Kati: Wussten Sie nicht, dass Frauen auch Hosen tragen?"¹⁹

An diesem kurzen Ausschnitt wird deutlich, dass auch in diesem Film wieder eine attraktive, feminine, unverheiratete und selbstbewusste Frauenfigur inszeniert wird; wieder steht das Geschlechterverhältnis sowie die weibliche Geschlechtsidentität zur Debatte, von deren Verhandlung die Inszenierung der Arbeitstätigkeiten verdrängt wird; wieder werden doppelte Botschaften von der gelingenden Adaption an männliche Berufskulturen und der Bewahrung von Weiblichkeit vermittelt; wieder gibt es Szenen, die die Diskriminierung von Frauen in einem männlichen Berufsfeld zum Thema haben, ohne dass die der Diskriminierung zugrunde liegenden Strukturen hinterfragt werden. Beispielsweise „entführt“ die Brigade Balla Kati Klee auf einem Kipper, aber Katis anschließende Beschwerde bei ihrem Kollegen Hesselbart bezieht sich nicht auf die Gewalttätigkeit und den Sexismus der Brigademitglieder, sondern auf die „Umlenkung“, d.h. den Diebstahl des Kies mit dem Kipper durch die Ballas. Kati gelingt es zwar, sich bei der Brigade als kompetente Ingenieurin durchzusetzen, was letztendlich jedoch durch die Inszenierung auf dieselbe Weise durchgespielt wird wie Otilies Selbstbehauptung in *AUF DER SONNENSEITE*. Sie wird zum – wenn auch unerreichbaren – Objekt des Begehrens für den Brigadier Balla, der seine „kleine Chefin“, wie er sie liebevoll und zugleich herablassend nennt, vor den Übergriffen der raubeinigen Kollegen beschützt.

Die zwei Filme *VERLIEBT UND VORBESTRAFT*²⁰ (1963) und *HUT AB, WENN DU KÜßT*²¹ (1971) spitzen die Inszenierung von Frauenfiguren in männlichen Berufen in einer sexistischen Weise zu. In dem Spielfilm *VERLIEBT UND VORBESTRAFT*, in dem die junge Studentin Hannelore ein Praktikum als Hilfsbauarbeiterin absolviert, verweisen Kameraperspektive und Kostümierung unaufhörlich auf das Geschlecht der Protagonistin, indem sie körperliche Attribute hervorheben oder bestimmte Gegenstände phallisch inszenieren. Damit verbunden betont der Film die Unbeholfenheit und Ungeschicklichkeit der Protagonistin und suggeriert dadurch, dass sie in einem traditionell männlichen

¹⁹ *SPUR DER STEINE*, Frank Beyer, 1966.

²⁰ *VERLIEBT UND VORBESTRAFT*, 1963, RE: Erwin Stranka, SZ: Martha Ludwig, Heinz Kahlau, DR: Margot Beichler, KA: Erich Gusko, MU: Georg Kratzer, BA: Ernst-Rudolf Pech, KO: Rosemarie Stranka, SC: Lena Neumann, Bärbel Weigel, PL: Heinz Kuschke, KAG 60, 93 min, s/w, DA: Doris Abeßer (Hannelore), Horst Jonischkan (Hanne), Herbert Köfer (Jacko) u.a.

²¹ *HUT AB, WENN DU KÜßT*, 1971, RE: Rolf Losansky, SZ: Maurycy Janowski, DR: Dieter Scharfenberg, KA: Wolfgang Braumann, MU: Klaus Hugo, SB: Hans-Jörg Mirr, KO: Barbara Müller, SC: Christa Helwig, PL: Willi Teichmann, KAG Johannisthal, 87 min, fa, DA: Angelika Waller (Petra), Alexander Lang (Fred), Rolf Römer (Juan) u.a.

Arbeitsbereich nicht bestehen kann. In der Verbindung von Kameraperspektive, Kostümierung und Handlung entsteht eine Ästhetik, die eine extreme Abwertung der beruflichen Kompetenzen und Fähigkeiten der weiblichen Figur und zugleich ihre Sexualisierung bewirken. Die folgenden Stills zeigen Hannelore an ihrem ersten Arbeitstag.



Hier ist Hannelore zu sehen, wie sie pfeifend, die Hände in den Hosentaschen vergraben, auf den Schienen balanciert, während um sie herum die rege Betriebsamkeit einer Baustelle herrscht. Gestik und Handlungsweise der Figur stehen im Kontrast zur Arbeit auf der Baustelle, es entsteht das Bild der sich dem Müßiggang hingebenden Frau, die den auf Nützlichkeit gerichteten Tätigkeiten der Baustelle entgegengesetzt ist und dementsprechend überflüssig wirkt. Auf ihrem „Spaziergang“ begegnet Hannelore auch den Eisenbiegern, die sie in ihrer Arbeit unterbricht, indem sie ein langes Rohr festhält. Eine Szene, die in der sexistischen Anspielung auf das Rohr als Phallus nicht zu übertreffen ist und zugleich die Inkompetenz der Protagonistin vor Augen führt. Doch das bleibt nicht das letzte „Malheur“ an Hannelores erstem Arbeitstag. Zu guter Letzt tritt sie ihren Schuh an einer Leiste fest und kann sich nur mit Hilfe ihrer Kollegen wieder befreien. Auch in dieser Szene erzeugt die Kameraperspektive die bereits beschriebene sexistische Wirkung.

Auch HUT AB, WENN DU KÜßT, dessen Protagonistin Petra als Automechanikerin arbeitet, steht den Inszenierungsstrategien aus VERLIEBT UND VORBESTRAFT in nichts nach, wie die Filmstills beispielhaft zeigen. Die Gestik der Protagonistin Petra lässt nicht vermuten, dass sie in der Lage ist, das Wagenkreuz zu benutzen und den Autoreifen zu wechseln, und verweisen somit auf die Inkompetenz der Frauenfigur. Die zweite Szene hebt den sexuellen Objektstatus der Protagonistin hervor, indem sie den Blick der ZuschauerInnen auf die Geschlechtsteile der Protagonistin, und nicht auf die von ihr verrichtete Tätigkeit lenkt. Dieser Film will die konservative Haltung bestimmter Männer gegenüber Frauen, die in männlichen Berufen arbeiten, humoristisch aufs Korn nehmen, ähnlich wie AUF DER SONNENSEITE den „alten Adam“ entlarven will. Regisseur Rolf Losansky konzentriert sich dafür nicht auf die glaubhafte Inszenierung einer kompetenten Automechanikerin, sondern auf den von Petra initiierten Kampf dreier Männer um sie und ergeht sich für diesen sexistischen Plot in einer Vielzahl ästhetischer Spielereien, die von an die Stummfilmära gemahnenden Slapstickeinlagen bis hin zu musikalischen Nummern reichen und die nur zu deutlich die

Schwierigkeiten der DEFA zeigen, ein gelungenes Lustspiel zu produzieren. Im Gegensatz zu den beiden zuvor beschriebenen Filmen aus den 60er Jahren verfehlt der Anfang der 70er Jahre gedrehte Film jedoch Ziel und Wirkung. Die Wiederholung der Botschaft, dass die Ausübung eines männlichen Berufes nicht zum Verlust weiblicher Attribute führt, trifft nicht mehr auf eine gesellschaftliche Resonanz. Schon damalige Kritiken konstatieren die schlechte Inszenierung sowie die fehlende Relevanz des filmischen Konfliktes:

„Die Tatsache besteht darin, daß tausende Frauen bereits in technischen Berufen tätig sind [...] und dabei keinesfalls ihre ‚weiblichen Reize‘ einbüßen.“²²



Anhand der Bemerkungen des Rezensenten wird deutlich, dass die Integration von Frauen in eine qualifizierte Berufstätigkeit im Bereich der Naturwissenschaften und Technik um 1970 herum als abgeschlossen betrachtet wird und keiner Verhandlung mehr bedarf.²³ Zu diesem Zeitpunkt tritt die Problemkonstellation der Frauenfiguren in Männerdomänen in den Gegenwartsfilmen der DEFA in den Hintergrund, ohne jedoch komplett zu verschwinden. Sie wird überlagert von der Problematisierung der Vereinbarkeit von qualifizierter Berufstätigkeit und Mutterschaft. Für die filmische Inszenierung dieser Thematik gibt der im Folgenden besprochene Film ein beredtes ästhetisches Beispiel.

8.1.2. „EINE GANZ NORMALE FRAU“²⁴

Die Inszenierung der sozialistischen Karrierefrau

Der Film LIEBESERKLÄRUNG AN G.T. wurde dem VIII. Parteitag der SED gewidmet und erlebte seine Uraufführung im Rahmen der 13. Arbeiterfestspiele in Leipzig 1971.²⁵ Der Regisseur des Films, Horst Seemann gewann zwei Jahre zuvor mit ZEIT ZU LEBEN²⁶, einem Heldenepos über den todkranken Werkleiter und Antifaschisten Lorenz Reger, nicht

²² RE: o.T., Bauernecho, 30.10.1971; vgl.: MEYER, KLAUS: o.T., Sonntag, 17.10.1971.

²³ Vgl.: NICKEL (1993), S. 239.

²⁴ LIEBESERKLÄRUNG AN G.T., Horst Seemann, 1971.

²⁵ Vgl.: TOK, HANS-DIETER: o.T., Leipziger Volkszeitung, 5.6.1971.

²⁶ ZEIT ZU LEBEN, 1969, RE: Horst Seemann, SZ: Wolfgang Held, DR: Walter Janka, KA: Helmut Bergmann, MU: Klaus Hugo, SB: Dieter Adam, KO: Elisabeth Selle, Wolfgang Friedrichs, SC: Bärbel Weigel, PL: Alexander Lösche, KAG Babelsberg, 104 min, fa, Cine, DA: Leon Niemczyk (Lorenz Reger), Jutta Hoffmann (Katja Sommer), Jürgen Hentsch (Fred Sommer), Frank Schenk (Klaus Reger) u.a.

nur Anerkennung von offizieller Seite, sondern auch die Gunst des Publikums.²⁷ Gemeinsam mit Helfried Schreiter, von dem der Stoff für den Film stammte,²⁸ entwickelte Seemann das Drehbuch für LIEBESERKLÄRUNG AN G.T. Schreiter trat auch als Autor des Films IM SPANNUNGSFELD²⁹ sowie des Theaterstückes ICH SPIELE DIR DIE WELT DURCH³⁰ in Erscheinung. Die zwei Filme wie auch das Theaterstück versuchen das damals virulente Thema der wissenschaftlich-technischen Revolution zu verarbeiten, wobei nur in LIEBESERKLÄRUNG AN G.T. eine Frau in der Hauptrolle zu sehen war.³¹

Der Film erzählt von der Physikerin Gisa Tonus, die die Leitung einer Forschungseinrichtung mit 500 Beschäftigten übernehmen soll, jedoch schwanger wird. Der Film widmet sich ganz der Entscheidungsfindung der Physikerin, die sich darüber klar zu werden versucht, ob sie das Kind austragen soll. Im Zentrum steht dabei die Frage, ob sie den neuen beruflichen Ansprüchen gewachsen ist und zugleich eine glückliche Ehe und Mutterschaft verwirklichen kann. Dafür konsultiert sie KollegInnen, ihren Ehemann sowie ihren Vater. Der Film stellt in der Konfrontation mit den verschiedenen Figuren unterschiedliche Lösungen zur Vereinbarkeit von Beruf und Familie zur Diskussion. Die Protagonistin will, nach der Prüfung der unterschiedlichen Lebens- und Arbeitskonzepte, berufliche und private Ansprüche ganzheitlich miteinander verbinden und entscheidet sich für das ungeborene Kind und die Leitung der neuen Forschungseinrichtung in Jena.

LIEBESERKLÄRUNG AN G.T. weist im Vergleich zu AUF DER SONNENSEITE einige neue Aspekte in der Inszenierung von Frauen in Leitungsfunktionen auf. Während AUF DER SONNENSEITE, dem damals aktuellen Frauenleitbild entsprechend, die qualifizierte Berufstätigkeit von Frauen propagiert, erweitert LIEBESERKLÄRUNG AN G.T. das Thema um die Frage nach der Vereinbarkeit der Berufstätigkeit mit Kindern und Partnerschaft. Dabei entspricht die Figur der Physikerin Gisa dem Leitbild der „glücklichen, berufstätigen Ehefrau und Mutter“, das sich seit Mitte der 60er Jahre herausbildete. LIEBESERKLÄRUNG AN G.T. erschöpft sich jedoch hauptsächlich in der Behauptung der Vereinbarkeit, da der Spielfilm mit der Entscheidung der Protagonistin sowohl für das Kind als auch für die Leitung des Forschungszentrums endet, ohne deren Umsetzung zu inszenieren. Die Thesenhaftigkeit des Films wurde bereits in einigen zeitgenössischen Rezensionen kritisiert;³² die Handlung erscheint konstruiert und unglaubwürdig, da sie die Vereinbarkeit nur verbal behauptet, etwa wenn die Protagonistin verkündet:

²⁷ Vgl. WISCHNEWSKI (1994), S. 244.

²⁸ Vgl. WOLF, DIETER: Horst Seemann. Mit den Blick für Emotionalität und Wirksamkeit. In: RICHTER (1981), S. 162.

²⁹ IM SPANNUNGSFELD, 1970, RE: Siegfried Kühn, SZ: Helfried Schreiter, DR: Dieter Scharfenberg, KA: Günter Haubold, MU: Motive nach Joseph Haydn, SB: Georg Wratsch, KO: Katrin Johnsen, SC: Helga Krause, PL: Horst Dau, KAG Johannisthal, 80 min, s/w, brw, DA: Ekkehard Schall (Dr. Jochen Bernhard), Manfred Zetzsche (Karl Hoppe), Sabine Lorenz (Jutta) u.a.

³⁰ SCHREITER, HELFRIED: Ich spiele dir die Welt durch. Henschel Verlag. Manuskript. 1971.

³¹ Vgl. WOLF (1981), S. 163.

³² „[...] das Szenarium, [...] beläßt es letztendlich bei der Deklaration einer Idee.“ H.U.: o.T., Neue Zeit, 10.6.1971; „Das Problem beginnt, wo der Film endet.“ SOBE, GÜNTER: Entscheidung unterwegs?, Berliner Zeitung, 23.6.1971.

„Ich werde die Leitung des Projektes übernehmen und ich werde mein Kind bekommen.
Beides brauche ich.“³³

Der Film setzt jedoch, trotz der verbalen Propagierung der Vereinbarkeit von Beruf und Familie, die von der Filmmusik sowie den Kameraeinstellungen euphorisch unterstützt wird, widersprüchliche Signale. Bereits ohne Baby erscheint der berufliche Alltag der Physikerin mehr als ausgelastet und ihre Ehe dadurch strapaziert. In einem Gespräch erinnert sie ihr Ehemann an ihre bereits umfangreichen beruflichen und privaten Aufgaben, die von der Funktion als Abteilungsleiterin, drei Vorlesungen an der Universität, die Arbeit an der Habilitation über ihren Aufgaben als Genossin bis hin zur Erledigung des Haushalts, der Erziehung der Stieftochter und Pflege der Partnerschaft reichen.³⁴ Das berufliche Engagement beider – Werner Tonius errichtet als Architekt den Wissenschaftsturm in Jena, die zukünftige Arbeitsstätte Gisas – lässt sie fast ihren achten Hochzeitstag vergessen. Auch mit der 14-jährigen Stieftochter der Physikerin ergeben sich aufgrund der beruflichen Belastung beider Eltern Konflikte. So entscheidet sich das Mädchen gegen ein Studium der Naturwissenschaften und für den Beruf der Kindergärtnerin. Damit stellt sie der Karriere ihrer Stiefmutter den Rückzug in ein spezifisch weibliches Berufsfeld mit überschaubaren Anforderungen gegenüber. Ihrem Berufswunsch ist auch der Vorwurf der Vernachlässigung mütterlicher Pflichten und fehlender Zuwendung durch die Karrierefrau immanent.

Gerade diese Widersprüche in der Inszenierung der sozialistischen Karrierefrau machen auf die extreme Stilisierung der Protagonistin Gisa Tonius aufmerksam. In ihrer Figur verdichten und verdeutlichen sich die überhöhten Ansprüche an berufstätige Frauen. In der inszenierten Verschränkung beruflicher, gesellschaftspolitischer und privater Aufgaben kommt zugleich eine Überforderung zum Ausdruck, die der Film jedoch versucht herunterzuspielen. Auf der Handlungs- und Dialogebene sowie visuell werden diese vielfältigen Ansprüche als Normalität postuliert, was sich beispielhaft an der mehrfach verwendeten Formulierung: „Ich bin eine ganz normale Frau“, ablesen lässt.³⁵ In der Inszenierungsweise des Films offenbart sich somit auch die Funktionalität von Leitbildern, die durch die ästhetische und dramaturgische Ausgestaltung für die ZuschauerInnen sinnlich erfahrbar werden. Die Vielstimmigkeit sozialer Wirklichkeit verschwindet darin, denn die Frauenfiguren werden nur in Bezug auf ihre gesellschaftliche Verwertbarkeit entworfen, so als Mütter, als Arbeitskräfte, als Mitgestalterinnen des Sozialismus oder wie in diesem Fall als sozialistische Karrierefrau.³⁶ Diese Form der Figurenüberhöhung verärgerte bereits 1971 eine Zuschauerin:

„Ist die Physikerin, in die ich mich gut versetzen kann, weil ihr Konflikt allgemeingültig ist und ich ähnliche Situationen hinter mir habe, nicht etwas zu ideal gezeigt? Sie ist eine

³³ LIEBESERKLÄRUNG AN G.T., Horst Seemann, 1971.

³⁴ Vgl.: LIEBESERKLÄRUNG AN G.T., Horst Seemann, 1971.

³⁵ Vgl.: LIEBESERKLÄRUNG AN G.T., Horst Seemann, 1971.

³⁶ Vgl.: DÖLLING (1993), S. 29.

geniale Wissenschaftlerin, eine gute Mutter, duzt sich mit einem Minister – mir ist das zu dick aufgetragen.“³⁷

Der Film LIEBESERKLÄRUNG AN G.T. wiederholt mit dieser Form der Inszenierung politisches Handeln in DDR, in der Frauenpolitik mit Familienpolitik gleichgesetzt wurde.³⁸ Diese Politik hatte immer zwei Dimensionen: Zum einen diente sie der Integration von Frauen in die Erwerbsarbeit und zum anderen enthielt sie eine bevölkerungspolitische Dimension, die mit der erwerbstätigen Frau zugleich immer ihre Mutterschaft verband. Diese zwei Dimensionen, die zugleich auch als wesentliche Aspekte biopolitischer Strategien zu bezeichnen wären, nimmt der Film LIEBESERKLÄRUNG AN G.T. auf.³⁹ Er inszeniert eine Frauenfigur an damals ökonomisch gewünschter Stelle, als Leiterin einer biokybernetischen Forschungsstelle, und zugleich als werdende Mutter in einer glücklichen, gleichberechtigten Ehe und bestärkt damit das politische Leitbild als Normalität. Konflikte werden zu kleinen Regenschauern verharmlost, sie stellen die ihnen zugrunde liegenden Strukturen nicht in Frage.

Während in AUF DER SONNENSEITE die Bauführerin Otilie Zinn einen Spagat zwischen der Anpassung an einen männlichen Leitungsstil und der Wahrung konservativer Weiblichkeitsnormen zu leisten hat, weisen im Film LIEBESERKLÄRUNG AN G.T. gerade die stereotyp weiblichen Kompetenzen und Eigenschaften die Protagonistin als geeignete Leiterin aus. Gisas „Feingefühl und Einfühlungsvermögen“⁴⁰ sind für den Generaldirektor ausschlaggebend, um sie als Chefin der Forschungseinrichtung vorzuschlagen. Diese Kompetenzen erfahren im Anspruch der Protagonistin, Familie und Beruf miteinander in Einklang zu bringen, eine weitere Überhöhung. Dieses ganzheitliche Verständnis von Arbeit und Leben stellt sie ihrem Ziehvater, Professor Ebert, gegenüber, der in seiner Person die Aufopferung des Privaten für die wissenschaftliche Forschung verkörpert. Seiner Haltung liegt ein traditionelles Berufsverständnis zugrunde, in dem Frauen nur mit außerordentlicher Begabung und unter Verzicht auf ein – als Quelle weiblichen Glücks geltendes – erfülltes Familienleben einen Platz finden.

„Ebert: [...] Sie sind eine Begabung wie selten eine, und das ist eine Verpflichtung.

Gisa: Und deshalb haben sie mich für das Projekt vorgeschlagen?

Ebert: Ja, weil ich gehofft habe, Sie widerlegen mich ... Auf was habe ich verzichtet!

Vielleicht auf das Allerschönste. Und ich hoffe immer noch, dass Sie mich widerlegen.

Von Frauen in der Wissenschaft habe ich nie viel gehalten, aber wenn Sie sich jetzt ihrer Begabung entziehen, dann ist das für mich einfach, einfach ... Schlechter zu sein, zu

³⁷ In einer Diskussion des Films im Leipziger Wohnungsbaukombinat, vgl.: H.U. (1971).

³⁸ Vgl. z.B.: GYSI; MEYER (1993), S. 139ff.

³⁹ FOUCAULT (1983), S. 173.

⁴⁰ Lyschkow (sowjetischer Kollege): „Der Grund ist, du bist eine Frau, ja?“ / Reinicke (Generaldirektor): „Das ist doch ein Grund, der dafür spricht. Denn die 500 Mann, die wir an dieses Thema setzen, für dieses komplizierte Zusammenspiel der Köpfe, dafür brauche ich eine Frau mit Feingefühl und Einfühlungsvermögen“ / Minister: „[...] ich schätze deine Konsequenz, deine Prinzipienfestigkeit und ich schätze dich vor allem als Genosse.“ LIEBESERKLÄRUNG AN G.T., Horst Seemann, 1971.

wollen, als die Natur einen gemacht hat, das ist genau genommen nicht menschlich.

Gisa: Ich will Ihnen mal was sagen, unmenschlich ist es, auf die Liebe zu verzichten.“⁴¹

Die Begriffe Glück, Normalität, Begabung, Natur, Mensch-Sein, Liebe bezeichnen in diesem Dialog die Ebene, auf die in der wissenschaftlichen Forschung tätige Frauen im Film zurückgeworfen werden. Dabei stehen sich zwei vergeschlechtlichte Modelle gegenüber: das des Professors, der für die wissenschaftliche Forschung privates Glück und Familie aufgegeben hat, und das Modell der Gisa Tonius, die nicht bereit ist, für ihre Begabung und ihre Arbeit auf eine erfüllte Partnerschaft und Kinder zu verzichten. Mensch-Sein konstituiert sich im Fall des Professors über die Erfüllung in der Arbeit und im Fall von Gisa Tonius über das Streben nach jener ganzheitlichen Verknüpfung von Liebe, Familie und Arbeit, die als Normalität für Frauen behauptet wird. In LIEBESERKLÄRUNG AN G.T., aber auch in den Filmen IM SPANNUNGSFELD und DAS SIEBENTE JAHR⁴², wird mit dieser Art von Dialogen und Bildern ein geschlechtsspezifisches Berufsverständnis wiederholt in Szene gesetzt, das Frauen eine ethische Kompetenz zuschreibt, die auf ihrer vermeintlich ganzheitlichen Lebensauffassung fußt. Die Integration der verschiedenen Lebensbereiche lässt sie zu Figuren werden, die vor dem Missbrauch wissenschaftlicher Forschungen bewahren oder die ein ethisches Korrektiv zu den Auswirkungen der wissenschaftlich-technischen Revolution bilden. Die Entbehrungen einer doppelten Vergesellschaftung werden in dieser Konstruktion der Frauenfigur mit einer ethischen Aufwertung belohnt, die Zurichtung der Frauenfigur im ökonomischen Feld erfährt hier ihre filmische Stilisierung.

Gisas anfänglicher Protest und ihr Zögern, die Leitung im Forschungsprojekt zu übernehmen, lassen zwei Momente der Ausgrenzung von Frauen aus männlichen Berufsfeldern aufscheinen: Das eine Moment bestand in der Doppelbelastung der Frauen, die in LIEBESERKLÄRUNG AN G.T. in Form des ganzheitlichen Lebens- und Berufsverständnisses der Hauptfigur harmonisierend aufgehoben wird. In diesem Frauen zugeschriebenen Streben nach Ganzheitlichkeit kommt darüber hinaus ein Arbeitsverständnis zum Ausdruck, das die individuellen und gesellschaftlichen Ansprüche und Bedürfnisse verbindet.⁴³ Eine weitere Ursache für den langen Entscheidungsprozess der Hauptprotagonistin findet sich in den bestehenden männlichen Berufskulturen.⁴⁴ Die staatliche Frauenförderungs politik der DDR ergriff gegen die ausgrenzenden männlichen Netzwerke eine Vielzahl von Maßnahmen, die in dem Film jedoch kritisch kommentiert werden:

⁴¹ LIEBESERKLÄRUNG AN G.T., 1971, Horst Seemann

⁴² DAS SIEBENTE JAHR, 1969, RE: Frank Vogel, DR: Anne Pfeuffer, KA: Roland Gräf, MU: Peter- Rabenalt, SB: Dieter Adam, KO: Helga Scherff, SC: Helga Krause, PL: Erich Kühne, KAG Berlin, 83 min, s/w, DA: Jessy Rameik (Barbara Heim), Wolfgang Kieling (Günther Heim), Ulrich Thein (Manfred Sommer), Monika Gabriel (Margot Sommer) u.a.

⁴³ Gisa: „Ich würde sagen, jeder hat die verdammte Pflicht und Schuldigkeit, sich an den Platz zu bringen, wo er der Gesellschaft nützt und wo er als Mensch wachsen kann.“ LIEBESERKLÄRUNG AN G.T., Horst Seemann, 1971.

⁴⁴ Vgl.: ZACHMANN (2004), S. 258.

„Gisa: Wegen der besseren Statistik eine Frau an die Spitze, Genossen. Sie wird es schon irgendwie schaffen. [...] Hauptsache sie ist als Reklamepferd ins Rennen gegangen“⁴⁵

In der Diskussion um die Gleichstellung von Frauen wird diese Argumentation, der zufolge berufliche Leistungen unabhängig vom Geschlecht anerkannt werden müssten, häufig verwendet. Sie verleugnet jedoch, bei aller Nachvollziehbarkeit, die strukturellen Diskriminierungen, denen Frauen unterworfen sind. Der Film benennt zwar an dieser Stelle die strukturellen Benachteiligungen, stellt sie jedoch nicht zur Verhandlung, da die idealisierte Protagonistin aufgrund ihrer außerordentlichen Begabung und ihres umwerfenden Aussehens nicht von ihnen betroffen zu sein scheint. Die Schwierigkeiten von Frauen, in männlichen Berufskulturen zu bestehen, werden im Film vor allem anhand der Figur der Biokybernetikerin und Professorin Bergholz verhandelt. Als Gisa diese um Rat bittet, ob sie die Stelle annehmen soll, erwidert die Professorin:

„Lassen sie lieber die Finger davon. Ich bin eine angesehene Wissenschaftlerin. Ja, ja, ich weiß, das war auch mein Ehrgeiz. Macht der Mann einen Fehler in seiner Arbeit ist das normal, bei einer Frau ist es gleich eine Katastrophe. Glauben Sie mir, wir Frauen müssen doppelt so viel leisten, wenn wir bestehen wollen in der Wissenschaft. Das macht einen hart. Das hinterlässt Spuren. Meinen Sie nicht, ich hätte noch nicht in den Spiegel gesehen? Man vergräbt sich in der Arbeit, die Jahre vergehen und eines Tages merkt man, man hat das Leben versäumt, aber ... Bleiben Sie, wie Sie sind, eine lebenswerte, richtige Frau.“⁴⁶

Über die Figur der Professorin werden für einen kurzen Moment die Schwierigkeiten ins Bild gesetzt, mit den Frauen in diesem Berufsfeld tatsächlich konfrontiert sind: Sie müssen mehr leisten, um anerkannt zu werden und ihre Fehler werden immer im Kontext ihres Geschlechts, und nicht individuell gewertet. Sie stehen damit unter permanentem Druck, die Vorurteile hinsichtlich der Unfähigkeit von Frauen in männlichen Berufsfeldern und leitenden Funktionen zu widerlegen. Die behauptete berufliche Normalität der Wissenschaftlerin Gisa Tonus gerät dadurch in eine andere Perspektive. Mit den Figuren der Professorin Bergholz und Gisa Tonus stehen sich auch zwei Generationen von Frauen in leitenden Funktionen gegenüber. Der Film suggeriert, dass der Verzicht auf Weiblichkeit ein überwundener Konflikt der Vergangenheit sei; während die Figur der Professorin ihr Geschlecht zum Verschwinden bringen musste, wird es bei Gisa T. hervorgehoben. Während männliche Figuren in der Aufopferung für die Erwerbsarbeit zu Heroen stilisiert werden können,⁴⁷ scheint diese Option, ausschließlich für den Beruf zu leben, für die Frauenfiguren nicht denk- und darstellbar zu sein. Sie scheint nur um dem Preis der Aberkennung des „Frau-Seins“, des persönlichen Verzichts und der Verbitterung möglich. Erst in der jüngeren Wissenschaftlerin Gisa Tonus kann sich eine Harmonie von individuellen und

⁴⁵ LIEBESERKLÄRUNG AN G.T., Horst Seemann, 1971.

⁴⁶ LIEBESERKLÄRUNG AN G.T., Horst Seemann, 1971.

⁴⁷ Dabei möchte ich nicht nur auf die Figur des Professors Ebert aus diesem Film verweisen, sondern besonders auf den Werkleiter Lorenz Reger aus Horst Seemanns Film ZEIT ZU LEBEN von 1969.

gesellschaftlichen Interessen realisieren. Der Film suggeriert damit eine fortschreitende Emanzipation der Frau in der sozialistischen Gesellschaft, jedoch nur unter dem Imperativ geschlechtsspezifischer Kompetenzen sowie sexueller Attraktivität.

LIEBESERKLÄRUNG AN G.T. spitzt das bereits für AUF DER SONNENSEITE beschriebene Prinzip von der Verschiebung einer weiblichen Ermächtigung durch den Beruf hin zu einer Ermächtigung durch Schönheit und Attraktivität noch zu. Doch im Gegensatz zu AUF DER SONNENSEITE erfolgt diese Verschiebung nicht, indem die Frauenfigur als Objekt des Begehrens an eine männliche Figur gebunden wird. LIEBESERKLÄRUNG FÜR G.T. findet für dieses Prinzip eigene ästhetische Gestaltungsweisen. Besonders auffällig sind die häufigen, emotionalisierend eingesetzten Großaufnahmen der Hauptdarstellerin, deren Funktion, neben der Dramatisierung der Handlung, eine sich ständig wiederholende Inszenierung von Attraktivität und Schönheit ist. Augenfällig wird dieses ästhetische Prinzip besonders in der Dialogszene mit Professorin Bergholz, in der die Kamera genüsslich die Spuren des beruflichen Erfolges im müden, alten und faltigen Gesicht der Professorin sucht. „Eine liebenswerte, richtige Frau“ zeigt uns die anschließende Nahaufnahme von Gisa.



Nicht nur die Großaufnahmen von Gisa Tonius, sondern auch die nonverbale Interaktion der männlichen Kollegen reiht sich in dieses Inszenierungsprinzip ein. Es gibt keine Szene in diesem Film, in der Gisa auf männliche Kollegen trifft, ohne dass sie von diesen umarmt oder berührt wird. Eine Interaktionsform, die sich zwischen den männlichen Figuren „von selbst“ verbietet. In Gisas Kleidungsstil wiederholen sich die ästhetischen Elemente, die bereits der Film AUF DER SONNENSEITE etablierte. Der aktuellen Mode entsprechend ist sie in vielen Szenen im Mini gekleidet, mit dem ihr Körper zusätzlich sexualisiert wird. In der Kostümierung aktualisiert sich die Botschaft, dass die berufliche Grenzüberschreitung durch eine Frau nicht zu ihrer „Vermännlichung“ führt. Ganz im Gegenteil: Durch die Sexualisierung wird auch in diesem Fall eine subtile Abwertung der Frauenfigur und dadurch eine Reduktion der Bedrohung inszeniert. Einhergehend mit diesem ästhetischen Prinzip fehlt die Inszenierung der konkreten Arbeitstätigkeit der Protagonistin. Bis Mitte der 60er Jahre war das eine übliche Inszenierungsweise, der auch AUF DER SONNENSEITE folgte. Zum Erscheinungszeitpunkt von LIEBESERKLÄRUNG AN G.T. im Jahr 1971 hat sich jedoch eine

ausführliche Darstellung von Frauenfiguren bei der Verrichtung ihrer beruflichen Arbeit bereits etabliert, insofern bildet Horst Seemanns Film eine auffällige Ausnahme.

8.1.3. „EMANZIPIERT, ABER KEINEN MANN“⁴⁸

Die Kritik an der sozialistischen Karrierefrau

Einzig der Film DER DRITTE⁴⁹ (1972) von Regisseur Egon Günther bricht mit seiner Inszenierungsweise aus der Problematisierung des Zusammenhanges von weiblicher Geschlechtsidentität und Ausübung eines männlichen Berufes aus und kann als alternativer ästhetischer Entwurf zu LIEBESERKLÄRUNG AN G.T. gelesen werden. DER DRITTE ist, wie ein Kritiker formulierte,

„der beeindruckendste DEFA-Gegenwartsfilm der letzten Jahre. Er ist in der menschlichen Problematik der gewichtigste, er ist in der unaufdringlichen Art der feinfühligste, er ist im Beziehungsreichtum der dichteste, er ist in der Form der modernste“.⁵⁰

DER DRITTE platziert ebenso wie LIEBESERKLÄRUNG AN G.T. seine weibliche Hauptfigur im Bereich der Kybernetik. Die Mathematikerin Margit Fließner arbeitet als Programmiererin in einem Rechenzentrum in der Industrie. Im Gegensatz zu LIEBESERKLÄRUNG AN G.T., der die Besonderheit seiner Protagonistin ständig betont und dennoch als Normalität behauptet, inszeniert DER DRITTE die Mathematikerin unaufgeregt. Während Gisa Tonus als ein Stereotyp der „sozialistischen Karrierefrau“ konstruiert wurde, die die vielfachen Anforderungen an Karriere, Attraktivität, gesellschaftspolitisches Engagement und Mutterschaft erfolgreich vereinen soll, schafft Egon Günther mit Margit Fließner einen interessanten Gegenentwurf. Seine Protagonistin ist zwar ebenfalls im Zentrum der wissenschaftlich-technischen Revolution tätig, jedoch zweifach geschieden, zweifache Mutter mit Anspruch auf eine Leben auch jenseits des Mutterseins, gesellschaftspolitisch engagiert in der Konfliktkommission des Betriebes, das aber vor allen Dingen, um einen Kollegen näher kennen zu lernen. Diese Form der Figurenkonstruktion bricht das damalige stereotype Frauenleitbild herunter, und dass dem Film das glaubhaft gelingt, hat vor allen Dingen etwas mit der Ästhetik des Films zu tun. Bemerkenswert ist die Selbstverständlichkeit und zugleich Unaufgeregtheit, mit der Günther emanzipierte Frauenfiguren schafft. Die Berufstätigkeit der weiblichen Figuren wird in diesem Zusammenhang zum Status quo und nicht mehr im orthodox marxistischen Sinne als Mittel der Emanzipation fokussiert. In keiner Hinsicht werden in DER DRITTE die geschlechtsspezifischen Kompetenzen der weiblichen

⁴⁸ DER DRITTE, 1972, RE: Egon Günther, SZ: Günther Rücker, LV: nach Erzählung „Unter den Bäumen regnet es zweimal“ von Eberhard Panitz, DR: Werner Beck, KA: Erich Guskow, MB: Karl-Ernst Sasse, SB: Harald Horn, KO: Christiane Dorst, SC: Rita Hiller, PL: Heinz Mentel, KAG Berlin, 111 min, fa, DA: Jutta Hoffmann (Margit), Barbara Dittus (Lucie), Rolf Ludwig (Hrdlitschka) u.a.

⁴⁹ DER DRITTE, Egon Günther, 1972.

⁵⁰ SOBE, GÜNHNER: Von der sachgemäßen Überprüfung des Dritten, Berliner Zeitung, 18.3.72.

Figuren betont, ängstlich der Verlust einer stereotypen Weiblichkeit thematisiert oder die Sexualisierung der Frauenfigur in einem beruflichen Kontext betrieben. Damit entsteht eine bemerkenswerte Verschiebung im filmischen Diskurs um Arbeit und Weiblichkeit, die nun das Augenmerk auf das private Verhältnis der Geschlechter lenkt und darin Defizite thematisiert. Bereits im sieben Jahre früher erschienenen Film LOTS WEIB schlägt Egon Günther diesen Ton an, der im Hinblick auf die Gestaltung der Frauenfiguren in der DEFA über einen langen Zeitraum singulär bleiben sollte.⁵¹ Diese „private“ Perspektive stellt Günther in DER DRITTE über die Suche der Protagonistin nach dem Mann fürs Leben her. Der findet sich in ihrem Arbeitsumfeld und in den Bemühungen um ihn wird deutlich, dass bestimmte stereotype Vorstellungen zum Verhalten von Frauen trotz beruflicher Emanzipation weiterhin bestehen. Für diese spannende Perspektivverschiebung kann der folgende Monolog beispielhaft und abschließend stehen.

„Margit: Ich arbeite schon zwei Jahre prognostisch. Mein Arbeitsgerät ist der Computer, der Rechner, manchmal nennen wir ihn Emil. Ich bin Mathematikerin. Ich arbeite, denke, fühle in Übereinstimmung mit dem technisch-wissenschaftlich-politischen Niveau und den sozialistischen Bedingungen der wissenschaftlich-technischen Revolution. Aber wenn mir ein Mann gefällt, wenn ich den brauche zum Leben, wenn ich ihn haben will, mach ich mich aller Wahrscheinlichkeit nach immer noch lächerlich, wenn ich ihm das sage. Nein, will ich ans Ziel, muss ich meine Liebe verheimlichen. Mein Verlangen ganz tief verstecken. Denn das stößt ihn womöglich ab, nicht? Nur er, er darf sich das erlauben. Ganz wie zu Großmutters Zeiten muss ich brav dasitzen und auf ein gnädiges Schicksal harren. [...] Verstehst du, dass ich das nicht will? Dass ich das nicht kann.“⁵²

Der Film SO VIELE TRÄUME, realisiert in der Regie von Heiner Carow, wurde 1986 veröffentlicht und kann ebenfalls als ein Versuch verstanden werden, die zwei bisher vorgestellten Variationen der „sozialistischen Karrierefrau“ zu hinterfragen. Heiner Carow inszeniert dafür seine sensibel erzählte Geschichte in einer eigenwilligen ästhetischen Form. Mittels theatraler, surrealistischer Traumsequenzen, die voll dichter metaphorischer Bilder sind, wird die Vergangenheit der 50 Jahre alten Chefhebamme Christine rekonstruiert. Der Titel verweist auf das zentrale Thema des Films: der Erfolg und das Scheitern bei dem Versuch, die eigenen Träume zu leben. Am Tag der Verleihung des Titels „Held der Arbeit“, einer der höchsten Auszeichnungen der DDR, begegnet die Chefhebamme Christine zufällig ihrer – von ihr vor mehr als 20 Jahren zurückgelassenen – Tochter Claudia. Diese Begegnung und die Auszeichnung werden für sie zum Anlass, ihr bisheriges Leben zu reflektieren, die Opfer und die Erfolge zu zählen und die verdrängten Verluste zu registrieren. SO VIELE TRÄUME ist zugleich individuelles und kollektives Drama, Reflexion über die Voraussetzungen für eine berufliche Karriere von Frauen in der DDR und für den Aufbau des sozialistischen Staates. In diesem Zusammenhang kann die Geschichte der Chefhebamme Christine auch als ein kritisches Porträt der Geburtshelferinnen eines Staates verstanden, die Geschichte ihrer Tochter lässt sich als Verweis auf die verlassene und verbitterte mittlere

⁵¹ Vgl. Analyse zu LOTS WEIB in Kapitel 3 und 5.

⁵² DER DRITTE, Egon Günther, 1972.

DDR-Generation lesen, während der gehörlose Sohn (das zweite Kind von Christine) als Verkörperung der sprachlosen jüngsten Generation erscheint.

Wenn man SO VIELE TRÄUME unter der Fragestellung betrachtet, wie die Frauenfigur in leitender Funktion inszeniert wird, fällt der starke Kontrast zu den beiden bisher vorgestellten Filmen auf. Carow seziert mit der Figur der Chefhebamme Christine den Mythos vom Held der Arbeit und unterzieht die Leistungen der Aufbaugeneration einer Revision. Die Dekonstruktion der „sozialistischen Karrierefrau“ betreibt Carow jedoch ausschließlich auf der privaten Ebene, der berufliche Bereich bleibt unangetastet. Die einzige Szene des Films, in der die konkreten beruflichen Tätigkeiten der Hebamme inszeniert werden, betont das Verantwortungsbewusstsein und die ständige Einsatzbereitschaft der Chefhebamme sowie ihren fürsorglichen Umgang mit den werdenden Müttern. So ruft Christine mitten in der Nacht nach den Feierlichkeiten in der Klinik an und springt als Schichthilfe sogar an ihrem Ehrentag ein.

Anlass für die Dekonstruktion der „sozialistischen Karrierefrau“ und „Heldin der Arbeit“⁵³ ist bei Carow nicht eine Kritik an der Arbeitsgesellschaft der DDR, sondern er stellt die strukturellen Behinderungen für berufliche Karrieren von Frauen der Aufbaugeneration in den Vordergrund. In SO VIELE TRÄUME werden dabei die neuen staatlich geschaffenen Bedingungen für die Erwerbsarbeit von Frauen als Chance des Auf- und Ausbruchs für Christine aus den patriarchalen Strukturen ihres Heimatdorfes inszeniert. Was in AUF DER SONNENSEITE und LIEBESERKLÄRUNG AN G.T. noch ausgleichend und harmonisierend erzählt wird, die Spannung zwischen individuellen und kollektiven Bedürfnissen, setzt dieser Film aus. Das versöhnende Versprechen auf Liebe und Vereinbarkeit von Beruf und Familie, den dramaturgischen Kitt aus den bisher vorgestellten Filmen wiederholt Carow nicht mehr, sondern er erzählt vom privaten Scheitern seiner Protagonistin. Dem beruflichen Erfolg der Chefhebamme Christine stehen als Bilanz zwei gescheiterte Beziehungen und die zurückgelassene Tochter gegenüber. Die relativ konfliktfreie Integration von beruflicher Karriere, Mutterschaft und Partnerschaft, die Horst Seemann 1971 mit dem Film LIEBESERKLÄRUNG AN G.T. für seine Protagonistin suggeriert, hinterfragt Heiner Carow in seinem Film. Er ist einer der wenigen Filmschaffenden der DDR, der die sozialen Bedingungen und Voraussetzungen für eine berufliche Karriere von Frauen kritisch thematisiert und sich nicht scheut, das Beharrungsvermögen konservativer patriarchaler Strukturen zu inszenieren. Die Befreiung aus diesen Strukturen, die Christine über ihre Arbeit gelingt, wird im Vorwurf als Mutter versagt zu haben, zurückgenommen.

⁵³ Die Auszeichnung „Held der Arbeit“ wurde im Kontext der Wettbewerbs- und Aktivistenbewegung durch eine Regierungsverordnung 1950 eingeführt. ZIMMERMANN (1985), S. 1565. Sie war ein Ehrentitel, der während des Bestehens der DDR bis zu 50 Personen im Jahr vom Staatsratsvorsitzenden verliehen wurde. Ausgezeichnet wurden mit diesem Titel Personen, die „durch ihre besonders hervorragende, bahnbrechende Tätigkeit, insbesondere in der Industrie, der Landwirtschaft, dem Verkehr oder dem Handel oder durch wissenschaftliche Entdeckungen oder technische Erfindungen sich besondere Verdienste um den Aufbau und den Sieg des Sozialismus erworben haben und durch diese Tätigkeit die Volkswirtschaft und damit das Wachstum und das Ansehen der DDR förderten.“ ZIMMERMANN (1985), S. 137.

8.2. „DIE FRAU IST UNSER MANN“. ¹

Die Inszenierung von Leiterinnen und Traktoristinnen in Theatertexten der DDR

Peggy Mädler

Erstellt man eine Liste über die Berufsfelder und Positionen der arbeitenden Frauenfiguren in den 102 Theatertexten, die für diese Untersuchung ausgewählt und analysiert worden sind, lassen sich mehr als zwanzig Texte finden, die eine Frau als Leiterin entwerfen. Nahezu die Hälfte aller Texte platziert darüber hinaus Frauenfiguren in traditionell als männlich konnotierten Arbeitsfeldern.² Es werden verschiedene qualifizierte naturwissenschaftliche oder technische Berufe vorgeführt, die Frauenfiguren haben oft einen akademischen Hintergrund, sie sind studiert oder Meisterin, manchmal sogar promoviert. Man kann für die Theatertexte ab Mitte der 60er Jahre bis zum Ende der 70er Jahre von Modeberufen sprechen: Dies sind vor allem die Berufe der Geologin oder Chemikerin, der Bau- oder Maschineningenieurin, der Statikerin oder Architektin. Die Dramatik scheint also wie der Film lange Zeit im Einklang mit dem 1961 veröffentlichten Kommuniqué zur Frauenpolitik³ zu sein, das die verstärkte Einbeziehung von Frauen in naturwissenschaftlich-technische Berufe und in Leitungspositionen forderte und diese durch Frauenförderungspläne gerade im Ausbildungsbereich zu unterstützen suchte.

In dem genannten Zeitraum werden Facharbeiterinnen, wie beispielsweise Elektrikerinnen, Schlosserinnen, Bauhelferinnen, Kranführerinnen und Mähdrescherfahrerinnen vorgeführt, insgesamt gesehen dominieren hier aber die klassisch weiblichen Berufe der Sekretärin, Lohnbuchhalterin, Küchengehilfin, Verkäuferin, Bäuerin oder Näherin. In den 80er Jahren kommt es zu einem auffälligen Bruch in den Theatertexten, im letzten Jahrzehnt der DDR dominiert die Inszenierung sozialer und mentaler Exklusionsmechanismen. Die Frauenfiguren in diesen Entfremdungsszenarien verrichten überwiegend ungelernte Arbeiten oder arbeiten in traditionell weiblichen Dienstleistungsberufen, ein Beruf wie der Ingenieurin taucht nun nicht mehr auf.

Doch auch die durchaus beeindruckende Statistik der 60er und 70er Jahre muss auf den zweiten Blick differenziert werden. Zwar ist der Einbruch von Frauenfiguren in traditionell männliche Berufsfelder ein beliebtes Motiv vieler Texte, die Grenzüberschreitung wird aber häufig mit geschlechtsspezifischen Kompetenzzuschreibungen verknüpft, die ähnlich wie im Spielfilm zugleich ein Festschreiben konventioneller Weiblichkeit beinhalten. So werden Frauenfiguren innerhalb oder in Bezug auf diese Berufsfelder häufig in einer Vermittlungs-

¹ HEIDUCZEK, WERNER: Maxi oder wie man Karriere macht. IN: DERS.: Im Querschnitt. Prosa. Stücke. Notate. Halle 1976, S. 332.

² Nicht alle der 102 analysierten Theatertexte inszenieren eine Frauenfigur als Protagonistin. Für die Untersuchung wurden spannende weibliche Nebenfiguren - wie z.B. Marinka aus Volker Brauns Stück DIE KIPPER, Monika Göppert aus Helfried Schreiters Stück ICH SPIELE DIR DIE WELT DURCH oder Lil aus Rainer Kernlds Stück NACHT MIT KOMPROMISSEN – mit einbezogen. Andere Texte enthalten keine herausgestellte Hauptfigur, sondern arrangieren eine Figurengruppe um einen Grundkonflikt herum.

³ Vgl.: DIE FRAUEN – DER FRIEDEN UND DER SOZIALISMUS (1961), S. 1f.

oder einer zuarbeitenden Ergänzungsfunktion inszeniert. Gerade das industrielle Arbeitsfeld wird durch die sozialen und emotionalen Kompetenzen der Frauenfiguren aufgewertet, sie ordnen und säubern die Betriebshallen und legen Wert auf eine ästhetisch ansprechende und kollegiale Umgebung. Über ihr engagiertes Wirken am Arbeitsplatz werden die Aufhebung von entfremdeter Arbeit als auch die utopische Aufwertung der sozialistischen Arbeit erfahrbar.⁴

Obwohl die arbeitende und sich in der Arbeit bewährende Frau eine zentrale Figur der Theatertexte ist, werden auf der Handlungsebene der Stücke wie auch im Film selten konkrete Arbeitsabläufe von Frauenfiguren inszeniert. Das Sprechen über die Arbeit erfolgt überwiegend in privaten Räumen, Arbeitskonflikte werden innerhalb von familiären oder Liebesbeziehungen ausgetragen. Selbst wenn die Frauenfiguren unmittelbar von ihrem Arbeitsplatz aus agieren, der Handlungsort von der Wohnung in die Betriebshalle verlagert wird, bleiben die Arbeitskonflikte häufig in diese privaten Beziehungen eingebunden. Werkleiter treten als symbolische Vaterfiguren auf und Kollegen als (potentielle) Ehemänner. In den Texten der 60er Jahre fallen die Frauenfiguren darüber hinaus häufig durch eine technische bzw. fachliche Inkompetenz in den traditionell als männlich konnotierten Arbeitsfeldern auf – ihre Ungeschicklichkeit führt zu allerlei komödiantischen Momenten. So qualifiziert sich in Helmut Sakowskis Stück SOMMER IN HEIDKAU (1967) die vormalige Putzfrau Hete zur Traktoristin. Ein umgenähter Männeranzug wird ihre neue Arbeitskleidung und fungiert als Sinnbild für Hetes Aufstieg und die Anpassung an das männliche Berufsfeld. Doch wie es der dramatische Aufbau der Szenerie will, gerät sie bei ihrer ersten eigenmächtigen Fahrt mit dem Traktor in eine Steinmauer und bringt diese zum Einsturz, der halbe Hof ist nach ihrem hoch motivierten und energischen Einsatz für eine höhere Arbeitsmoral zerstört.

„Robert: Mit dem Trecker mitten durch die Wand. Bist du eigentlich eine Frau?“⁵

Dieser komödiantisch inszenierte Zweifel an der beruflichen Kompetenz von Frauenfiguren ist in der Dramatik der 60er Jahre kein Einzelfall und wird auch in einigen späteren Texten wiederholt. Die stellvertretende Direktorin eines Interhotels aus Rudi Strahls Stück KEINE LEUTE KEINE LEUTE von 1973 zerbricht jede Menge Geschirr und sonstiges Inventar, an einer Stelle des Stücks läuft sie sogar „aus Versehen“ durch die Scheibe eines Wintergartens. In Armin Stolpers Stück KLARA UND DER GÄNSERICH (1973) wird Eva Schönfelder in die Mähdrescherbrigade aufgenommen, aber bereits an ihrem ersten Arbeitstag fährt sie die Maschine kaputt. Ihre weinend vorgebrachte Erklärung stößt bei dem LPG-Vorsitzenden Heinrich Basdorf auf wenig Verständnis:

„Basdorf: Eva, leg dich nicht an mit der Welt, leg dich lieber lang. Wackle weiter mit dem Hintern, aber setz deinen Allerwertesten nicht auf eine Maschine. Mach den Kerlen

⁴ Vgl.: Kapitel 5: ARBEIT ALS SCHÖPFERISCHE TÄTIGKEIT.

⁵ SAKOWSKI, HELMUT: Sommer in Heidkau. Berlin 1967, S. 26.

Kulleraugen, aber steck sie um Gotteswillen nicht ins Buch, das haben die nämlich gar nicht gern bei euch Weibern, wenn da eine klüger wird als sie selber. [...]

Schönfelder: Die Klara hat recht. Eine Frau muß so gut sein wie ein Mann. Bloß besser.“⁶

Und auch die Bauhelferinnen in Volker Brauns Texten *DIE KIPPER* (1965) und *FREUNDE* (1965) werden nur unwillig auf der Baustelle geduldet, lieber wird ihnen die Verpflegung der Kollegen überantwortet. Es heißt, Frauen würden die Leistung drücken und die Planerfüllung gefährden, also entsprechend auch den Lohn des Kollektivs.

„Mink: Was wollt ihr mit den Fraun? Die können nicht arbeiten. Die versaun euch nur die Leistung.“⁷

Die Vorurteile von männlichen Figuren bezüglich der Erwerbstätigkeit von Frauenfiguren sind ein beliebtes komödiantisches Motiv, das in der Regel eine Läuterung nach sich zieht. Die Kollegen haben noch etwas von dem „alten Adam“ in sich, wie es schon in dem Film *AUF DER SONNENSEITE* heißt, sie müssen erst umdenken lernen und sich neu orientieren. Auf der Dialogebene gehen die Frauenfiguren schließlich als Siegerinnen aus diesem Kompetenzstreit hervor – trotz ihrer anfänglichen Ungeschicklichkeit. Somit wird verbal eine gelingende Emanzipation behauptet, die Frauenfiguren scheinen sich erfolgreich in das neue Arbeitsfeld einzuarbeiten und die Männerfiguren überdenken ihre Vorbehalte. Doch die gewachsene Kompetenz der Frauenfigur in der Arbeit wird nicht ausgestaltet, ein zweiter „geglückter“ Einsatz mit dem Traktor oder Mähdrescher wird nicht vorgeführt. Häufig ist das Happy End der Stücke einem Mann geschuldet, der – aus Liebe oder Fürsorge – der betreffenden Frauenfigur hilfreich zur Seite springt, sie gegenüber anderen Kollegen verteidigt oder rehabilitiert. Selten werden die Vorurteile anhand konkreter Produktionserfolge oder Arbeitsergebnisse der Frauenfiguren entkräftet, stattdessen werden ihre sozialen Kollektivleistungen oder ihre besondere moralische Bindung an die Arbeit herausgestellt. Die AutorInnen lassen ihre Protagonistinnen sehr allgemein und emotional über ihre Arbeit sprechen oder diese wird von anderen (männlichen) Figuren in dieser Weise bewertet und eingeschätzt. In den überwiegenden Texten werden die Frauenfiguren darüber hinaus unabhängig von ihrer beruflichen Position ausschließlich mit ihrem Vornamen benannt, während die männlichen Figuren hingegen in der Regel mit dem Nachnamen angesprochen werden. Von vielen Frauenfiguren sind die Nachnamen nicht einmal bekannt, teilweise werden sie sogar über Spitznamen oder über ihre familiäre Position als Tochter, Frau oder Mutter bezeichnet. Ihr beruflicher Status oder ihre Qualifikationen werden anders als bei den Männerfiguren nicht besonders herausgestellt.

Obwohl die Frauenfiguren, die in traditionell männlichen Berufen arbeiten, oft hoch qualifiziert sind, nehmen sie gerade in diesen naturwissenschaftlichen oder technischen Berufsfeldern kaum Leitungspositionen ein. Lediglich im Bereich der Politik und Verwaltung

⁶ STOLPER (1973), S. 55.

⁷ BRAUN, VOLKER: *Freunde*. Verlagsexemplar Henschelverlag. Berlin 1965, S. 10.

lässt sich ein Aufstieg von Frauenfiguren verzeichnen, der sich jedoch im ländlichen Kontext vollzieht: So gibt es mehrere weibliche LPG-Vorsitzende und Bürgermeisterinnen von Dörfern oder Kleinstädten, wie Frau Flinz aus Helmut Baiers gleichnamigem Stück von 1961 oder Viktoria aus Claus Hammels Stück ROM ODER DIE ZWEITE ERSCHAFFUNG DER WELT (1975). Im städtischen Kontext nehmen die Frauenfiguren eher stellvertretende Positionen ein. Sie arbeiten als erste Stellvertreterin des Bezirksvorsitzenden, wie Katja Wegener aus Monika Lätzschs Stück HÄUSCHEN MIT BUTLER (1981), oder als Vertreterin des FDGB-Kreisvorstandes, wie Frau Wolters aus Arno Rudes Text ZUARBEIT (1986). Die Inszenierung von Frauen in leitenden Positionen des politischen oder administrativen Bereiches steht im Einklang mit statistischen Zahlen. So verkündet die Enzyklopädie DIE FRAU unter dem Kapitel „Die Frau in der Gesellschaft“ 1987 stolz:

„Eine beachtliche Anzahl von Frauen erfüllt hohe Anforderungen in leitenden Funktionen des sozialistischen Staates und der Volkswirtschaft. 1984 waren etwa 29,3% der Bürgermeister Frauen, außerdem jeder zweite Richter oder Schöffe. 32% der Schulen in der DDR hatten 1983 einen weiblichen Direktor.“⁸

Die beliebte Figur der Bürgermeisterin scheint auch außerhalb der Texte die Vorzeigefrau der DDR zu sein. In Bezug auf konkrete Daten zur Anzahl von Frauen in technischen, ökonomischen oder naturwissenschaftlichen Leitungsfunktionen hält sich die genannte Enzyklopädie jedoch bedeckt.⁹ Karin Zachmann hat diesen blinden Fleck anhand einer Untersuchung über Ingenieurinnen in der DDR analysiert und kommt zu dem Ergebnis, dass die vielen Absolventinnen technischer Studiengänge in der Praxis oft nicht gemäß ihren Qualifikationen eingesetzt wurden, sondern auf der Facharbeiter- bzw. der technischen Sachbearbeiterebene landeten. Das führte zu starken geschlechtsspezifischen Segregationsprozessen,¹⁰ in den männlich dominierten Berufsfeldern bildeten sich Nischen heraus, in die Frauen abgedrängt wurden.¹¹ Während jeder dritte Ingenieur im Laufe seines Berufslebens eine höhere Leitungsfunktion übernahm, gelangte nur jede 17. Frau in eine solche Position:¹²

„Sie blieben auch mit jahrelanger Berufserfahrung auf der Position von Jungingenieuren, während die Mehrzahl ihrer männlichen Kommilitonen in eine Leitungsfunktion aufstieg.“¹³

Diese von Karin Zachmann am Beispiel der Ingenieurinnen nachgewiesene Unterrepräsentanz von Frauen in naturwissenschaftlichen und technischen

⁸ UHLMANN, IRENE; HARTMANN, ORTRUN; WOLF, ILSE (Hg.): Die Frau. Leipzig 1987, S. 50.

⁹ Die genannte Enzyklopädie enthält neben 60 Seiten über die berufliche und gesellschaftliche Stellung der Frau und 140 Seiten über den weiblichen Organismus insgesamt beachtliche 500 Seiten, die der Familie, dem Haushalt und der Wohnungseinrichtung, der Mode, den Handarbeiten, der Gartenarbeit und anderen Hobbys sowie dem Themenkreis „Frau und Kunst“ gewidmet sind. Vgl.: UHLMANN u.a. (1987).

¹⁰ Vgl.: ZACHMANN (2004), S. 14f.

¹¹ ZACHMANN (2004), S. 15.

¹² Vgl.: ZACHMANN, KARIN: Mobilisierung der Frauen. Technik, Geschlecht und Kalter Krieg in der DDR. Frankfurt/Main, New York 2004, S. 316f.

¹³ ZACHMANN (2004), S. 315.

Leitungsfunktionen wird in den Theatertexten der DDR wiederholt. Die Inszenierung von Leiterinnen erfolgt, abgesehen von den Politikerinnen, in klassisch weiblichen Berufsfeldern, die Frauenfiguren sind Abteilungsleiterinnen in der Lohnbuchhaltung, Betriebsküchenleiterinnen, Chefärztinnen, Direktorinnen in Erziehungs- und Bildungseinrichtungen oder im Hotelgewerbe. Es lassen sich lediglich sechs Frauenfiguren finden, die innerhalb der traditionell männlichen Domänen, also in einem naturwissenschaftlichen, technischen oder ökonomischen Berufsfeld, Leitungspositionen besetzen. Maria, die Architektin und Bauingenieurin aus Lena Foellbachs Stück JAHRESRINGE (1974), leitet die Abteilung eines städtischen Baubüros, Jenny Nägle aus Inge und Heiner Müllers WEIBERKOMÖDIE (1970) ist Brigadierin einer Schlosserbrigade,¹⁴ Edith Eiserbeck aus Rolf Gozells Stück AUFSTIEG VON EDITH EISERBECK (1970) steigt von der Hausfrau zur Meisterin in einem Wasserwerk auf und auch Jutta Schmitt aus Volker Brauns Text SCHMITTEN (1969-82)¹⁵ qualifiziert sich zur Meisterin, wenn auch gezwungenermaßen. Alle vier genannten Beispiele verweisen auf Leitungspositionen auf einer unteren oder mittleren Betriebsebene. Obwohl viele der 102 analysierten Stücke Betriebs- bzw. Werkleiter in Szene setzen – gerade im Zuge der wissenschaftlich-technischen Revolution rückt zunehmend die Ebene der Leiter und Planer in den Vordergrund¹⁶ –, sind lediglich zwei davon Frauen. Die eine Betriebsleiterin, Maxi aus Werner Heiduczek's Stück MAXI ODER WIE MAN KARRIERE MACHT (1974), bekommt die Leitung einer Rohrpresserei zugesprochen, aber nur, weil der Betriebszweig ausgelagert und damit einem anderen Kombinat unterstellt werden soll. Falls Maxi also der Aufgabe nicht gewachsen sein sollte, kann dies dem Werk nicht schaden. Der Produktionsdirektor Lippmann will den bisherigen Betriebsdirektor Herbst behalten und innerhalb des eigenen Kombinats befördern. Er drängt Herbst dazu, die Rohrpresserei ohne Hinweis auf die bevorstehende Auslagerung an Maxi abzugeben.

„Lippmann: Du sagst, sie übernimmt die Presserei, weil du Direktor wirst, nicht mehr. Sie ist ein Kader, der was kann und dem wir vertrauen. Ist das gelogen? Du führst sie als Mentor in die Leitung des Betriebes ein. Du kennst hier einen Trick und da einen Kniff. Das alles zeigst du ihr. In den zwei Jahren, die uns bleiben, lernt sie, wie man so was macht. Und macht sie etwas falsch, was macht's. Der Betrieb läuft aus. Sie aber baun wir auf für einen anderen. Was ist daran verwerflich?
Herbst: Die Sache stinkt.“¹⁷

Ilsebill, die ungelernte Fließbandarbeiterin in einer Fischfabrik aus Katrin Langes Märchenadaptation FRAU FISCHER, ILSEBILL (1979), erreicht wiederum den gewünschten Ministerposten in der Fischindustrie durch die Wunderkräfte eines Heilbutts, den sie noch nicht einmal selbst gefangen hat. Von ihrem hohen Posten aus fällt sie am Ende des Stückes

¹⁴ Die Brigade besteht ausschließlich aus weiblichen Mitgliedern.

¹⁵ Brauns Text entstand bereits in den Jahren 1969-1978, wurde aber erst 1982 abgedruckt und in Leipzig uraufgeführt.

¹⁶ Vgl.: ZIMMERMANN, PETER: Industrieliteratur der DDR. Vom Helden der Arbeit zum Planer und Leiter. Stuttgart 1984.

¹⁷ HEIDUCZEK (1976), S. 289. Die Uraufführung des Stückes fand am 6.10.1974 am Schauspielhaus Leipzig statt.

tief. Sie steht wieder als ungelernte Arbeiterin am Band, ihr Mann heiratet eine andere Frau, die im Gegensatz zu Ilsebill freiwillig auf eine Karriere verzichtet.

„Fiete: Sie hat genäht, gewaschen und gekocht. Ich war in ihrem Bett. Und es war gut.
Ich habe dich vergessen.“¹⁸

Ab den 70er Jahren und vor allem in den Texten der 80er Jahre wird der Widerspruch zwischen dem offiziellen Frauenleitbild der DDR und den in der Berufspraxis vorhandenen Ausschlussstrukturen und diskriminierenden Zuschreibungen zunehmend kritisch reflektiert und nicht mehr unbedingt in ein (verbales) Happy End überführt. Die Frauenfiguren thematisieren verstärkt ihre Abdrängung auf berufliche Randpositionen. Begleitend dazu taucht das Negativbild der vereinsamten Karrierefrau auf, die ein privates Glück dem beruflichen Ehrgeiz aufopfert. In dieser Figur, die in den Spielfilmen erst nach 1990 inszeniert wird, werden die hohen Anpassungsleistungen von Frauen in Leitungspositionen abgewertet, sie erscheinen als Mangel an Weiblichkeit, die Frauenfiguren werden als rücksichtslos oder gefühlsarm kritisiert.

8.2.1. „NA, WO IST SIE SCHON EIN GEGNER? SIE IST BLOß EINE FRAU.“¹⁹

Die Konservierung traditioneller Weiblichkeit in der Inszenierung von Frauen in Leitungspositionen

Bis Mitte der 60er Jahre findet man in den Theatertexten, die eine arbeitende Frauenfigur in den Mittelpunkt der Handlung stellen, nur zwei Leiterinnen – und diese arbeiten im Kontext der landwirtschaftlichen Produktionsgenossenschaften. Erst ab 1965 ist mit zunehmender Aufmerksamkeit für die Ebene der Planer und Leiter im Zuge der wissenschaftlich-technischen Revolution auch ein deutlicher Anstieg von Frauenfiguren in Leitungspositionen zu beobachten.²⁰

Die beiden Leiterinnen aus den Theatertexten vor 1965 wurden bereits in anderen Analysezusammenhängen vorgestellt. Frau Flinz aus dem gleichnamigen Stück von Helmut Baierl (1961) steht ihrem Dorf am Ende des Stückes als Genossenschaftsvorsitzende vor und Lisa, die Protagonistin aus Helmut Sakowskis Text STEINE IM WEG (1962), leitet den Kuhstall einer LPG. Die beiden Frauenfiguren schließen an den resoluten, aber gleichzeitig charmanten Frauentyp an, den Bianca Schemel anhand des Films AUF DER SONNENSEITE beschrieben hat und können als Figurenvorlage für die Inszenierung von Frauen in Leitungspositionen der 60er Jahre betrachtet werden. Wie im Spielfilm vermitteln

¹⁸ LANGE, KATRIN: Frau Fischer, Ilsebill. Variation auf ein Märchen. IN: Theater der Zeit 9/1979, S. 63. Die Uraufführung des Stücks fand am 17.4.1979 unter dem Titel „Die Sterne vom Himmel runter“ in Rostock statt.

¹⁹ FREITAG, FRANZ: Der Egoist. IN: Theater der Zeit 24/1968, S. 3.

²⁰ Während die erste Bitterfelder Konferenz von 1959 die SchriftstellerInnen aufforderte, sich einen Einblick in den Alltag der ArbeiterInnen zu verschaffen, wird auf der zweiten Bitterfelder Konferenz von 1964 die Perspektive der Leiter und Planer gestärkt. Vgl.: ZWEITE BITTERFELDER KONFERENZ 1964. Protokoll der von der Ideologischen Kommission beim Politbüro des ZK der SED und dem Ministerium für Kultur am 14. und 25. April im Kulturpalast des Elektrochemischen Kombinats Bitterfeld abgehaltenen Konferenz. Berlin 1964.

die dramatischen Inszenierungen in diesem Zeitraum eine doppelte Botschaft: Einerseits wird die Adaptionleistung an das männliche Berufsfeld betont, andererseits agieren die Frauenfiguren gerade aufgrund ihrer traditionell gezeichneten Weiblichkeit auf den Leitungsposten als die „besseren Männer“. Die Leitungsposition von Frauen wird kaum in Hinblick auf den damit einhergehenden beruflichen Status verhandelt, sondern als moralische Notwendigkeit gesetzt: Ihr beruflicher Aufstieg beruht weniger auf persönlichem bzw. beruflichen Ehrgeiz denn auf Aufopferungsbereitschaft und Verantwortungsgefühl. Die Beförderung zielt auf die Übertragung eines arbeitsmoralischen oder mütterlichen Engagements auf die Gemeinschaft ab. Wie auch bei den männlichen Figuren der Aufbaugeneration geht es bei den Leiterinnen der frühen 60er Jahre vor allem um ihre politische Haltung und um ihre sozialen Kompetenzen und weniger um fachliche Qualifikationen oder berufliche Leistungen. Positiv hervorgehoben wird die Bereitschaft der Frauenfiguren, aus ihrem bisherigen privaten Handlungsrahmen herauszutreten, sowie die im Folgenden von ihnen erbrachte Anpassungsleistung an die Herausforderungen einer Leitungsposition, die ihren Ausdruck in einem aufbrechenden Selbstbewusstsein und einer damit einhergehenden größeren Überzeugungskraft bzw. einem gewachsenen Durchsetzungsvermögens findet.

Ab Mitte der 60er Jahre erhöht sich in den Texten die Zahl von Frauenfiguren in qualifizierten technischen oder naturwissenschaftlichen Berufen, zunehmend spielen auch berufliche Qualifikationen und Kompetenzen eine Rolle im inszenierten Arbeitsalltag. Die Frauenfiguren kommen nun gut ausgebildet von den Universitäten und Hochschulen. In Arne Leonhardts Stück DER ABITURMANN von 1969 zeigt sich diese Veränderung deutlich anhand einer Aufnahmeprüfung für den Studiengang Arbeitspsychologie und Maschinenbau. Unter den sechs BewerberInnen sind auch zwei Frauen: Ute Lentien, 19 Jahre alt, arbeitete bereits ein Jahr lang in einer Kugellagerfabrik und gehörte dort einem Neuererkollektiv an. Sie gilt als eigensinnig, zielstrebig und selbstsicher, sie hat sich bereits mit der Fachliteratur ihres Interessengebietes auseinandergesetzt und eine arbeitspsychologische Studie im Betrieb durchgeführt, die zu einer Umstrukturierung der Werkhalle führte, um die Ermüdungserscheinungen der ArbeiterInnen zu reduzieren. Die selbstbewusste Frau wird von der Prüfungskommission als sehr geeignet eingeschätzt, sogar ihr Eigensinn wird positiv bewertet, weil er nicht in Form von Individualismus und Eigenbrötelei daherkommt, sondern gemeinschaftlichen Interessen dient, etwa wenn sie Neuerervorschläge einbringt. Die andere Bewerberin Elke Wagner gilt dagegen als fleißig, warmherzig, aufmerksam, rücksichtsvoll und verträumt. Sie tritt sehr zögerlich auf, die Prüfungssituation verunsichert sie. Darüber hinaus verfügt sie über kein fachliches Wissen. Am Ende des Bewerbungsgesprächs steht fest: Die genannten Eigenschaften befähigen sie nicht für das Studium. Schließlich wird ihr im Ausgang der Aufnahmeprüfung eine Ausbildung zur Erzieherin empfohlen.

„Weiler: [...] Fräulein Wagner ist sich noch nicht klar, daß sie hier in erster Linie ein Ingenieursstudium zu absolvieren hat, also mit Technik und Mathematik konfrontiert wird. Sie hat nur allgemeine Vorstellungen von Psychologie. Vielleicht ist sie für den

Erzieherberuf besser geeignet. Man sollte ihr Zeit lassen, das zu überschauen. Sie weiß noch nicht, worauf es ankommt.“²¹

Das Idealbild des sozialistischen Leiters bzw. der sozialistischen Leiterin oder des technischen Personals umfasst nun einen gewachsenen Anforderungskatalog. Die Leitungsfunktion wird weiterhin in einem arbeitsmoralischen und politischen Sinn als Dienst an der Gemeinschaft verstanden, persönlicher Ehrgeiz oder gar Machtstreben werden negativ besetzt. Darüber hinaus sind aber nun auch fachliche Kompetenzen und entsprechende Qualifikationen gefragt. Dieses erweiterte Idealbild fungiert in den Theatertexten auf den ersten Blick als geschlechterübergreifendes Inszenierungsmuster. Die älteren Werk- und Betriebsleiter der Aufbaugeneration werden zunehmend negativ konnotiert, wenn sie nicht freiwillig einer jüngeren und fachlich kompetenten Generation ihre Leitungsposten abtreten. Während den Alten die entsprechende Ausbildung bzw. Weiterbildung fehlt, mangelt es den jungen (männlichen) Planern und Leitern aber häufig an Gemeinsinn und moralischen Einsichten.

Dagegen fällt auf, dass die meisten Leiterinnen der Theatertexte ab Mitte der 60er Jahre – im Gegensatz zu ihren männlichen Kollegen – per se diesem neuerlichen Idealbild entsprechen: Sie sind einerseits hoch qualifiziert, andererseits ist ihr beruflicher Aufstieg nicht Folge einer ehrgeizigen Karriereplanung, sondern sie fallen durch ihre Leidenschaft und ihr Engagement in der Arbeit auf und werden daraufhin in Leitungspositionen berufen. Sie räumen dem Kollektiv einen hohen Stellenwert ein, beziehen die ArbeiterInnen bzw. KollegInnen häufig in Entscheidungsfindungen mit ein und stellen in Konkurrenzsituationen oder für gemeinschaftliche Anliegen ihre persönlichen Interessen zurück. Anfallende Konflikte werden mit einer Mischung aus Charme und Durchsetzungskraft gelöst. Während die fehlenden sozialen und moralischen Kompetenzen der männlichen Leiter im Arbeitsalltag durch begleitende Frauenfiguren ausgeglichen werden müssen oder ihr Führungsstil eine Kritik an autoritären und dogmatischen Hierarchien nach sich zieht, beweisen sich die Frauenfiguren in der Regel als „der bessere Mann“. In Siegfried Pfaffs Stück REGINA B. – EIN TAG IN IHREM LEBEN (1968) verweist die Protagonistin kritisch auf die damit einhergehenden geschlechtsspezifischen Zuschreibungen:

„Regina: Ich wundere mich überhaupt nicht, daß so wenig Frauen die erste Geige spielen bei uns im Werk und überhaupt, bis in die Regierung. ... Man verlangt zuviel. Sie sollen dasselbe leisten und bei ihren Leuten erreichen wie die Männer. Aber mit Charme! – Wenn ich von unserm Meister Charme verlange, schmeißt er mich 'raus.“²²

In den überwiegenden Texten der 60er Jahre erfüllen die Leiterinnen diese verschiedenen, sich widersprechenden Aufträge, ohne dass die damit einhergehenden Formen der Abwertung und Diskriminierung als strukturell reflektiert werden. Darüber hinaus lösen sie als Objekt des Begehrens entsprechende Läuterungen bzw. Einsichten bei ihren männlichen

²¹ LEONHARDT, ARNE: Der Abiturmann. Theater der Zeit 5/1969, S. 78. Das Stück wurde 1967 zunächst als Hörspiel gesendet und am 11.4.1969 in Karl-Marx-Stadt uraufgeführt.

²² PFAFF, SIEGFRIED: Regina B. – Ein Tag in ihrem Leben. IN: Theater der Zeit 2/1970, S. 77.

Kollegen aus. Die Genossenschaftsvorsitzende Hilde Damerau aus Franz Freitags Komödie DER EGOIST (1968) ist eine solche vorbildhafte bzw. ideale Leiterinnenfigur. Sie ist jung, hübsch, kompetent und voller Idealismus und Tatendrang. Hilde träumt von der Automatisierung in ihrer LPG, sie will einen Großstall bauen lassen und Fertiggerichte aus der Region produzieren. Doch ihre Vorhaben werden von Edmund Kuhn (Ede), dem Vorsitzenden der benachbarten LPG, unterlaufen, dieser weigert sich, in die dringend notwendigen Kooperationsverhandlungen einzusteigen. Ede, der Hildes berufliche Entwicklung lange Zeit unterstützt und befördert hat, bangt inzwischen um seinen Leitungsposten, denn im Gegensatz zu Hilde kann er keinen Hochschulabschluss vorweisen. Auf diesen Bildungsunterschied bzw. seine Angst, aufs Abstellgleis geschoben zu werden, reagiert Ede mit sexistischen Vorhaltungen, in Hildes Exverlobtem Jonas findet er einen geeigneten Verbündeten:

„JONAS: – Vierzehn Tage, bevor sie mit ihrem Diplom kommen sollte, schickte sie mir den Ring zurück. Der Maurer Jonas Kuschow war nicht mehr gut genug. – Ich bin nicht der Mann, ihr ein paar Takte zu flüstern, aber als sie heute Abend rausgefegt kommt mit roten Ohren, denke ich, der Ede, denke ich, der wird ihr eins über den Schnabel gegeben haben. Er wird sie schon kleinkriegen. Verstehst du das? Ich möchte sie mal klein sehen, für all das. Klein wie ...
EDE: ... ein Pfennigabsatz.
JONAS: Ein Pfennigabsatz.
EDE: Ich verstehe dich. Ich geb's ihr, verlaß dich drauf.
JONAS: Daß sie herunterkommt vom hohen Roß.“²³

Die Männer beantworten die Minderwertigkeitsgefühle, die Hilde Damerau als kompetente weibliche Leiterin bei ihnen auslöst, mit verbaler Gewalt und Spott, darüber hinaus behindern sie Hildes berufliche Pläne:

„HILDE: Riesige Stallungen, wisst ihr, links und rechts an den Buchten laufen Fernsehkameras entlang. Im Bereitschaftsraum steht ein Monitor. Und ein Tierarzt überwacht den ganzen Stall vom Monitor aus. Fernheizung! Füttern und entmisten vollautomatisch.
EDE: Dich sticht voll der Hafer. Du solltest heiraten.“²⁴

Die LPG-Vorsitzende begegnet den herablassenden Einwänden und Vorbehalten mit Geduld und Charme, sie lässt sich kaum aus der Ruhe bringen. Edes Sexismus wird nicht als strukturelles Moment reflektiert, sondern ausschließlich als Ausdruck individueller Angst interpretiert. Immer wieder bemüht sich Hilde um die Kooperation und stellt ihren persönlichen Ärger zurück. Schließlich stehlen Ede und Jonas sogar Bahngleise, um mit dem Stahl einen riesigen Schweinestall zu bauen und damit der gefürchteten Konkurrenz zuvorzukommen. Doch selbst als der Diebstahlverdacht auf Hildes LPG fällt, verhindert diese

²³ FREITAG (1968), S. 2. Das Stück kam am 7.6.1968 in Neustrelitz zur Uraufführung.

²⁴ FREITAG (1968), S. 2.

einen öffentlichen Gesichtsverlust Edes und verteidigt ihn vor dem Abschnittsbevollmächtigten als ihren Lehrer und Förderer:

„HILDE: Ich will ihnen mal sagen, wer Edmund Kühn ist. Einer der besten Vorsitzenden weit und breit. Er hat mir das Rechnen beigebracht. Solche Rechnungen werden an der Hochschule nicht gelehrt. – Als ich nach einem halben Jahr aufstecken wollte, da ist er sechs Wochen lang jeden Morgen zu mir übergekommen vor Arbeitsbeginn und hat mit mir den Tagesplan durchexerziert. In den sechs Wochen habe ich gelernt, wie man im täglichen Kleinkrieg eine LPG leitet. Als ich ausgezeichnet wurde wegen ein paar kluger Maßnahmen in der Melioration, hätte er die Auszeichnung haben müssen. Und wenn er heute nicht auf meine Idee eingeht, dann ist das nicht Dummheit. Was er vorhat, zahlt sich morgen schon aus. Was ich vorhabe, erst in drei oder fünf Jahren. Das muß überlegt sein.“²⁵

Der ABV sichert Hilde daraufhin seine Hilfe zu, sie beschließen gemeinsam, Ede nicht anzuzeigen, sondern ihn auf charmante Art und Weise zu überlisten. Hilde verzichtet bewusst auf die Anerkennung ihrer beruflichen Leistungen, indem sie Ede ihre Ideen und Pläne auf einer nächsten Sitzung quasi „in den Mund“ legt. Um ihm die Zustimmung zur Kooperation abzurufen, stellt sie ihn öffentlich als den besseren Vorsitzenden heraus. Auch an die Beziehung zu Jonas knüpft Hilde wieder an, nachdem dieser sich in der entscheidenden Sitzung auf ihre Seite schlägt. Sogar die Heirat wird in Aussicht gestellt, um Jonas zu ermuntern, sich weiter zu qualifizieren.

„EDE (zu Jonas): Na, du ‚Philosoph‘, du wirst nun auch noch mal zur Schule müssen. So eine Großanlage, da kann man nicht mehr ‚ein Stein, ein Kalk‘ machen. (*Jonas blickt Hilde hilfesuchend an*)

HILDE: Heiraten wir eben ein Jahr später.

EDE: Richtig, Mädels. Nimm du ihn mal in deine Hände. Denn ich werde ab morgen auch ein neuer Mensch.

ABV: Ab heute, dachte ich.“²⁶

Am Ende des Stückes kommt es zur Kooperation der beiden Genossenschaften. Ede eignet sich Hildes Idee von der Automatisierung der Ställe an, er will plötzlich einen gemeinsamen Großstall bauen. Hilde lächelt dazu und zieht sich auf die Position der zurückhaltenden und verständnisvollen Frau zurück, die den Mann inspiriert und ergänzt. Auf diese Weise löst sie die Konkurrenzsituation auf: Statt ihre Position als Konkurrentin zu betonen, schwächt sie ihre „Bedrohlichkeit“ durch die strategische Herausstellung einer stereotypen Weiblichkeit ab. In aggressiven Konfliktsituationen wehrt sie sich nicht, indem sie Ede oder Jonas in ihre Schranken verweist, sondern sie bemüht sich um deren moralische Bekehrung. Hilde scheint damit die beiden Aspekte des Idealbildes des sozialistischen Leiters bzw. der sozialistischen Leiterin perfekt in sich zu verkörpern, sie stellt ihre beruflichen Fähigkeiten vollständig in den Dienst der Gemeinschaft und verzichtet auf die Anerkennung ihrer Leistungen. Dennoch

²⁵ FREITAG (1968), S. 8.

²⁶ FREITAG (1968), S. 12.

erscheint das Idealbild im Kontext der sexistischen Sprechakte der männlichen Figuren gleichzeitig als brüchig – trotz oder gerade aufgrund des harmonisierenden Stückausgangs.

Die Leiterinnenfiguren in diesen komödiantisch aufgebauten Stücken wiederholen damit für das Happy End geschlechtsspezifische Zuschreibungen und die Abwertung ihrer Leistungen. Der „alte Adam“ wird einerseits kritisch vorgeführt, andererseits durch die Frauenfiguren in seiner Position bestätigt. Die private Beziehungsstruktur zum männlichen Kontrahenten, dieser tritt häufig als Lehrer-, als Vaterfigur oder als (Ex)Geliebter auf, entschärft die Beunruhigung, die unter stereotypen Geschlechterrollen mit einer weiblichen Leiterin einhergeht. Auch in Paul Gratzigs Text *UMWEGE. BILDER AUS DEM LEBEN DES JUNGEN MOTORENSCHLOSSERS MICHAEL RUNNA* (1971), in dem die Pädagogin Helga Ladewski die Leitung eines Jugendwerkhofs übernimmt, spielt die sich entwickelnde Liebesbeziehung zwischen ihr und dem Vorgänger Lachner eine wichtige Rolle. Anfangs setzt sie sich noch sehr barsch gegen ihn durch und regelt Konflikte auf eine auffallend „uncharmante“ Weise:

„Lachner: Jetzt schaffe ich hier Ordnung. Das war falsch, dir die Kerle zu geben, eine Frau schafft das eben nicht!

Ladewski: Was schafft eine Frau nicht? Ein Mensch zu sein, oder was? ... Nein, Lachner, hier geht's um mehr als um deine Scheiß-Autorität. Dieser Junge überholt uns alle. Den wirst du mir nicht zerbrechen. Hier regiere ich. *Raus!* ... Mit so einem Waschlappen wie dir muß ich zusammenarbeiten! Das ist unter meiner Würde!“²⁷

Dieser – im Vergleich zu anderen Stücken – seltene Tonfall einer Leiterin wird über das sich anbahnende Liebesverhältnis zwischen Helga Ladewski und Lachner beruhigt und abgemildert. In der körperlichen Umarmung fällt es Lachner plötzlich leicht, den Verlust seines Postens zu verschmerzen und der Geliebten Talent zu bescheinigen. Auch die Bürgermeisterin Klara Stecker aus Armin Stolpers Text *KLARA UND DER GÄNSERICH* ist in eine unglückliche Liebesbeziehung mit ihrem größten Konkurrenten verstrickt. Aufgrund eines Verhältnisses mit dem verheirateten LPG-Vorsitzenden Heinrich Basdorf wurde sie acht Jahre zuvor bereits aus dem Dorf gejagt. Nun kehrt sie als Bürgermeisterin zurück und muss sich gegen die neuerlichen Avancen des ehemaligen Geliebten sowie gegen seine Vorbehalte wehren:

„Basdorf: Also kennt ihr den? Es gibt drei Arten, um einen Betrieb mit Sicherheit zu ruinieren: die brutale, die charmante, die wissenschaftliche. Die brutale: man zwingt ihn zur Kooperation, die charmante, man setzt den Frauenförderungsplan konsequent durch, die wissenschaftliche, man führt die Datenverarbeitung ein.“²⁸

Klara hat große Pläne für das Dorf, die Attraktivität des Ortes und die Arbeitsmoral seiner BewohnerInnen sollen entscheidend erhöht werden. Soweit der typische Handlungsaufbau.

²⁷ GRATZIK, PAUL: Umwege. Bilder aus dem Leben des jungen Motorenschlossers Michael Runna. Theater der Zeit 2/1971, S. 71.

²⁸ STOLPER (1973), S. 45.

Doch in keinem anderen Stück aus dieser Zeit ist eine Leiterinnenfigur im Zuge ihrer engagierten Überzeugungsarbeit derart vielen sexuellen Übergriffen ausgesetzt. Während einer der Bauern die Bürgermeisterin unvermittelt küsst, weil ihm gerade danach ist, beschließt der Außenseiter des Dorfes, – Gänserich genannt – dass ihm so ein blondes Mädchen gerade recht kommt. Basdorf versucht an die damalige Affäre anzuknüpfen und greift der Bürgermeisterin immer wieder unter den Rock. Klara gilt auch hier als der „bessere Mann“, weil sie nicht mit Härte und Autorität, sondern mit Charme und Milde das Dorf zu leiten versteht und die Sorgen und Probleme der Bauern ernst nimmt. Zu diesem Charme gehört anscheinend auch, dass sie die sexuellen Avancen ihrer Kollegen geschehen lässt.

„Gänserich: So spricht der weise Kabeljau: / Was du nicht kannst, vermag die Frau. / Sie lenkt und renkt das Krumme ein, / Und Wasser schlägt sie aus dem Stein / Sie ist die Königin, du bist ein alter Ochse, / Nicht gegen sie, gegen dich selber boxe. / Du siehst doch, wie auf Feld und Wiesen, / Verdorrte Pflänzlein wieder sprießen! / Wie alles atmet und sich richtet, / Wie's frei wird und sich streckt und lichtet, / Wie, was einst tot schien und versackt, / Sich selber an der Kehle packt ...“²⁹

An einer Stelle des Stückes wirft sich Klara dem ehemaligen Geliebten zu Füßen und gesteht ihm, dass sie ihn noch liebt. In diesem szenisch sichtbar werdenden Gefälle zwischen dem stehenden Mann und der knienden Frau kommt Basdorf unvermittelt die Idee, Klara auch noch zur LPG-Vorsitzenden zu machen, er vermag aus seiner „erhöhten“ Perspektive plötzlich zu erkennen, dass die Frauen besser leiten, steuern und regieren können.

Den Leiterinnen der 60er und frühen 70er Jahre ist den Heiligen gleich ein Missionierungsauftrag eingeschrieben, sie müssen diskriminierende Vorbehalte nicht nur aushalten und täglich mit Charme und Humor abwehren, sondern sollen darüber hinaus den alten Adam zum guten Sozialisten umerziehen. In den genannten Beispielen gelingt dieser Perspektivwechsel auf wundersame Weise, die männlichen Figuren scheinen schließlich zu modernen Beziehungs- oder Kooperationspartnern gewandelt, die den beruflichen Erfolg der Frauenfiguren akzeptieren. Die Leiterinnen belohnen diese Einsicht, indem sie die Männer als ihre Lehrer, Väter oder zukünftigen Ehemänner bestätigen und damit deren Statusverlust symbolisch ausgleichen. Die Vorbehalte gegen weibliche Leiterinnen werden nur selten durch konkrete berufliche Leistungen entkräftet, sondern der „alte Adam“ lässt im Zuge seiner Läuterung von seinen Vorurteilen ab. Die Akzeptanz der Leiterinnen ist damit direkt an die Einsicht und das Wohlwollen dieser Kontrahenten geknüpft.

Im Rahmen der Szenarien spielt die Attraktivität der Frauen wie auch im Spielfilm eine große Rolle. Während das äußere Erscheinungsbild der Leiterinnen in lyrischen Hymnen besungen wird, spielt die Körperlichkeit der männlichen Leiterfiguren in der Regel keine Rolle. Die überwiegende Mehrheit der Werk- oder Produktionsleiter ist verheiratet und kommt als

²⁹ STOLPER (1973), S. 54.

Objekt des Begehrens für die Kolleginnen nicht in Frage. Ab und zu erlaubt sich einer dieser Leiter einen kleinen Flirt mit seiner Sekretärin, doch auch dieses Szenarium informiert die LeserInnen lediglich über die körperlichen Vorzüge eben jener untergeordneten Mitarbeiterin. Während sich die Frauenfiguren also nie über die Attraktivität ihrer Vorgesetzten oder Kollegen äußern, ist dies umgekehrt ein beliebtes Gesprächsthema der männlichen Figuren. Damit wird die Figur der Leiterin in den Theatertexten der 60er Jahre – ähnlich wie Bianca Schemel dies für den Spielfilm aufzeigt – als Objekt des Begehrens an die Erfüllung des herrschenden Weiblichkeitsideals zurückgebunden.

Kritik an diesen Zuschreibungen und diskriminierenden Berufsstrukturen oder aber ein Auftreten, das diesem Weiblichkeitsideal nicht entspricht, schmälern die Attraktivität einer Leiterin entscheidend. Als sich Lisa aus Helmut Sakowskis Stück STEINE IM WEG weigert, die Leitung des Kuhstalls an jenen Großbauern abzutreten, der im Gegenzug seine Herde der LPG überschreiben will, wird sie streng getadelt. Lisas Beharren auf ihren beruflichen Anstrengungen und Leistungen bringt ihr den Vorwurf ein, sie würde ihre individuellen Interessen über das Wohl der Gemeinschaft stellen. Als sie schließlich auch die diskriminierenden Zustände in der LPG benennt und kritisiert, verliert sie in den Augen des LPG-Vorsitzenden, der gleichzeitig ihr Geliebter ist, postwendend an Attraktivität.

„Lisa: Soll ich mich deshalb unter den Weibern im Feldbau herumschleppen?

Paul: Es gibt keine zweitrangige Arbeit in der Genossenschaft.

Lisa: Aber schlecht bezahlte.

Paul: Wie hässlich du sein kannst.“³⁰

Lisas beruflicher Ehrgeiz und ihre kritische Haltung in Bezug auf die Existenz von Frauen- und Männerarbeiten in der LPG machen die als außerordentlich schön beschriebene Frau mit den „feurigen Augen“ also hässlich. In dieser Logik deutet sich bereits das Motiv von der egoistischen und gefühlskalten Karrierefrau an. In Sakowskis Stück wird Lisa durch den Konkurrenten rehabilitiert, er verzichtet auf den Posten, weil er mit liebenden Augen feststellt, dass Lisa die bessere Leiterin ist. Über seinen Blick wird Lisa wieder zur schönen und begehrenswerten Frau.

Die idealistische Inszenierung von Leiterinnen als die „besseren Männer“ ist damit bis in die 70er Jahre hinein in ein strenges Muster eingebunden: Die Frauenfigur agiert im Sinne einer doppelten Botschaft – in einer Mischung aus stereotyp männlichen und weiblichen Attributen. Sie beruhigt die Konkurrenzängste von Kollegen, indem sie die Anerkennung eigener Leistungen zurückstellt und als Objekt des Begehrens den Vorwurf der Vermännlichung widerlegt. Neben ihrer fachlichen Qualifikation verfügt sie über hohe soziale und emotionale Kompetenzen, sie erzeugt nicht berufliche Hierarchien, sondern wird stark an die Basis, an das Kollektiv zurückgebunden. Für die Durchsetzung von Arbeits- und Produktionszielen setzt sie in der Regel auf moralische Einsicht und Vertrauen statt auf das Mittel übergeordneter Autorität.

³⁰ SAKOWSKI, HELMUT: Steine im Weg. Nach einem Fernsehspiel unter Mitarbeit von Hans Müncheberg. Berlin 1963, S. 46.

8.2.2. „WER NICHT GLÜCKLICH IST, KANN NICHT GLÜCKLICH MACHEN.“³¹

Das Bild der vereinsamten Karrierefrau

Anfang der 70er Jahre tauchen in den Theatertexten erste Frauenfiguren auf, die nicht mehr vollständig oder per se dem Idealbild der Leiterin entsprechen. Wie ihre männlichen Pendants verlieren sie bisweilen den Kontakt zur Basis und handeln im Alleingang, auch wird ihnen ein Scheitern auf der privaten Ebene eingeschrieben. Während die männlichen Werk- oder Betriebsleiter ausschließlich anhand beruflicher Konflikte kritisiert werden, wird die Verfehlung des Ideals bei der sozialistischen Leiterin zunächst anhand ihres Privatlebens offenkundig. Der moralisch definierte Dienst an der Gemeinschaft, den die Frauenfiguren in den Leitungsfunktionen ableisten, führt nun zuweilen zu privaten Enttäuschungen oder hat diese zur Voraussetzung.³² Claus Hammels Stück ROM ODER DIE ZWEITE EROBERUNG DER WELT (1975) wurde bereits in einem anderen Kapitel erwähnt. Die 45-jährige LPG-Vorsitzende Viktoria Remer ist mit ihrem Führungsstil im Grunde eine ideale Leiterinnenfigur. Sie bindet die BewohnerInnen des Dorfes in die Umgestaltung von Arbeits- und Lebensstrukturen ein, sie berücksichtigt die individuellen Interessen der Einzelnen und vermag es, diese in ein gemeinschaftliches Interesse zu überführen. Darüber hinaus ist sie bescheiden und ruht sich nicht auf ihren Lorbeeren aus, die sie sich mit der Gründung und dem Ausbau einer vorbildlichen Genossenschaft verdient hat.

„Viktoria: Ich arbeite nicht für Symbole.“³³

Inzwischen wird sie sogar von jenen Bauern und Bäuerinnen geschätzt, die anfangs meinten, die Genossenschaft würde unter ihrer Leitung „auf den Hund“ kommen. Die meisten ihrer männlichen Konkurrenten aus den Nachbarorten haben sich bereits zur Kooperation entschlossen und die letzten beiden im Alleingang arbeitenden Genossenschaften zeigen sich höchst beunruhigt von diesen Entwicklungen:

„Dinse (LPG-Vorsitzender einer dieser beiden Genossenschaften): Unter uns: Der ganze Rummel um Rom hängt mit der Remer zusammen. Fehlgeleitete Libido. Mannweib. [...] Vom Ehrgeiz ausgehöhlt. Keine Innereien mehr. [...] sie [ist] der Papst in Jeans.“³⁴

Die engagierte Leiterin, die im Privatleben gern mal jagen geht, erweist sich aber als einsame und sehr unglückliche Frau. Sie hat mit dem Eintritt in die LPG ihre große Liebe verloren und kompensiert diesen Verlust in der Arbeit. Sie, die so viel erreicht hat, glaubt schließlich vor einem beruflichen wie privaten Nichts zu stehen und will sogar kündigen:

„Viktoria: Alles, was Sie in Rom gesehen und wovon Sie gehört haben, verdankt seinen Ursprung einer Illusion. Alles [...] hat seine Wurzeln in meinem Irrtum, daß mein Mann zu

³¹ HAMMEL, CLAUS: Rom oder Die zweite Erschaffung der Welt. IN: Theater der Zeit 3/1975, S. 55.

³² Wie bereits im Kapitel 5: ARBEIT ALS SCHÖPFERISCHE TÄTIGKEIT dargelegt, können ab Ende der 60er Jahre individuelle und gesellschaftliche Interessen nicht mehr unbedingt in Einklang gebracht werden.

³³ HAMMEL (1975), S. 53.

³⁴ HAMMEL (1975), S. 57.

mir zurückkehren würde, wenn ich ihm eine Stadt präsentieren könnte. [...] Er war überzeugt in seiner Art, daß es im Dorf mit den Bauern aus wär und mit den Arbeitern nie was werden sollte. Er wollte, daß wir mit ihm kämen. Aber das war mein Hof, und ich konnte mich nicht trennen. Der Hof ist wichtig, hab ich geglaubt. Aber bald spürte ich, daß dieser Mann mir wichtiger geworden war – so wichtig wie nichts in der Welt. Da begann ich für ihn diese Stadt zu bauen, ich wurde Parteimitglied, ich studierte, ich stürzte mich in die Arbeit. [...] Bin ich auch ein anderer Mensch geworden wie die meisten bei mir, oder bin ich noch diese enttäuschte, unfertige Frau, die sich eingebildet hat, ein privates Pech mit solchem Aufwand in Gold zu verwandeln? Ich hab mich geprüft. Ich bin durchgefallen. [...] Ich sag Ihnen, warum ich kündige: Wer sich nicht selbst treu bleiben kann, der kann überhaupt niemandem und nichts treu sein. Wer nichts besitzt, kann nichts verteidigen. Wer nicht glücklich ist, kann nicht glücklich machen.“³⁵

Der Dienst an der Gemeinschaft geht mit dem Verzicht auf ein glückliches Privatleben einher, gleichzeitig ist die Arbeit „egoistisch“ motiviert. Es sind die Figuren der Aufbaugeneration selbst, die wie Viktoria Remer ihren beruflichen bzw. politischen Werdegang befragen und die persönlichen Verluste aufzählen. Die private Vereinsamung aus einem individuellen und nicht politischen Ehrgeiz heraus, wird in anderen Texten darüber hinaus zunehmend als Vermännlichung interpretiert. Maria, die Abteilungsleiterin eines Baubüros der Stadtplanung aus Lena Foellbachs Stück JAHRESRINGE (1974), lebt den Gegenentwurf zu ihrer Mutter, die sich als Haus- und Ehefrau ein Leben lang für ihren Mann aufgeopfert hat. Die Tochter wirft der Mutter vor, die eigenen Neigungen und Interessen vernachlässigt zu haben, um sich im Schatten des Ehemannes einzurichten. Sie selbst steht dagegen erfolgreich im Berufsleben, gerade hat die promovierte Architektin und Bauingenieurin mit dem Entwurf eines modernen Altersheims einen Wettbewerb gewonnen. Doch zugleich stirbt Marias Vater, ohne dass sie ihn noch einmal sprechen konnte, ihr fehlte immer die Zeit, um die Eltern zu besuchen oder einen Brief zu schreiben. Sie selbst hat keine Familie und kann sich auch nicht vorstellen, dass Kinder mit ihrer Arbeit zu vereinbaren wären. Marias Mutter, die nach dem Tod ihres Mannes zur Tochter in die Stadt zieht, reflektiert deren beruflichen Ehrgeiz kritisch:

„Mutter: Meine Tochter hetzt früh zur Arbeit, kommt abends abgehetzt heim, stören möchte ich sie nicht. Sie sitzt bis in die Nacht in ihrem Zimmer, liest oder arbeitet weiter. Für wen? Ich begreif das nicht. Darf man denn hier bei uns jemanden noch so ausnutzen?“³⁶

Im Verlauf des Stückes werden der Erfolg und die beruflichen Leistungen der Abteilungsleiterin mit Verweis auf ihr privates Verhalten abgewertet, ihr wird zunehmend Lieblosigkeit bzw. Unachtsamkeit vorgeworfen. Ausgerechnet ein junger Kollege aus ihrer Abteilung kümmert sich um Marias Mutter und steht dieser in den Konflikten mit der Tochter bei. Beide, die Mutter und der Kollege, der zugleich Marias beruflicher Kontrahent ist, kritisieren einvernehmlich die Vermännlichung der Leiterinnenfigur:

³⁵ HAMMEL (1975), S. 54f.

³⁶ FOELLBACH, LENA: Jahresringe. IN: Theater der Zeit 11/1974, S. 56.

„Mutter: Sie war auch als Kind eine strenge kleine Person. Prügelte sich mit den großen Jungen herum, wenn die Vogelnester ausnahmen. Es gibt viel Roheit in der Welt. Aber zärtlich sein, sich anschniegen, das wollte sie nicht.“³⁷

Der junge Kollege ist der Meinung, dass Maria im Beruf zu sehr von ihren eigenen Vorstellungen ausgeht, also sich selbst als Maßstab setzt. Er kritisiert sie als autoritär, da sie die MitarbeiterInnen nicht in ihre Überlegungen und Entscheidungen einbezieht, und schlägt vor, dass sie einen Teil ihrer Aufgaben abgibt, um mehr Zeit für das Privatleben und für die Familie zu haben. Zugleich unterläuft er eigenmächtig die betrieblichen Entscheidungen seiner Vorgesetzten.³⁸ Maria wiederum verinnerlicht die Vorwürfe und Vorbehalte, sie setzt ihnen erstaunlich wenig entgegen und verliert als Figur zunehmend die Sympathien der anderen Figuren und der LeserInnen. Am Ende des Stückes erscheint ihre Unabhängigkeit als Flucht vor den Kompromissen einer Beziehung, ihre Kompetenz als Leiterin wird von der Feststellung überschattet, in Bezug auf die Vereinbarkeit von Beruf und Familie versagt zu haben:

„Tochter: Ich wollte so vieles. Und hab es nicht geschafft, alles unter einen Hut zu kriegen. Familie, Beruf, Gesellschaft. Sich anpassen müssen, sich behaupten wollen. Was sollte mir eine Ehe, wie ich sie dutzendweise kenne? Tag für Tag die gleichen abgebrauchten Worte wiederkäuen? Jahr um Jahr stumpf und verdrossen nebeneinander hergehen, die Freude aneinander verlieren, oder sie heimlich woanders suchen. Ordnung, Wohlstand, Komfort. Aber ich selbst war im Leeren. Da hab ich mich nur in meine Arbeit gestürzt.“³⁹

Es ist bezeichnend, dass Maria in diesem Stück als Tochter und nicht über ihren Namen, den Dokortitel oder als Architektin benannt und angesprochen wird. In der schlussendlichen Versöhnung mit ihrer Mutter wiederholt sie die Abwertung, die sie von den anderen erfahren hat. Das Bild der erfolgreichen Leiterin, der begabten Architektin und Bauleiterin wird durch das Bild der vereinsamten Karrierefrau ausgelöscht:

„Tochter: Ich hab Erfolg, bin respektiert, nur eins bin ich nicht, liebevoll. Das hast du mir voraus, Mutter. Das ist viel. Viel mehr als du glaubst. – Sie muß mir abhandengekommen sein, die Liebe, über Arbeit, Ehrgeiz, Enttäuschung, Trotz. Das Schlimmste ist, man spürt es nicht einmal mehr. Hält sich für unentbehrlich, gilt als Vorbild! Es wird ja nach Leistung gemessen. Und setz dich mal als Frau durch gegen die Männer! – Ich habs so satt.“⁴⁰

Dieses Motiv der einsamen, vermännlichten Leiterin, das im Spielfilm der DDR ausschließlich in den Gesichtern von älteren Frauen der Aufbaugeneration aufscheint,⁴¹ wird in der Dramatik ab Mitte der 70er Jahre auch auf eine junge, beruflich erfolgreiche

³⁷ FOELLBACH (1974), S. 58.

³⁸ Der junge Mann hat in Marias Entwurf des Altersheims heimlich seinen abgelehnten Vorschlag eines kombinierten Pflegeheims eingearbeitet. Diesen neuen Entwurf hat er, ohne Maria zu informieren, sowohl mit einem Soziologieprofessor als auch mit diversen alten Leuten durchgesprochen.

³⁹ FOELLBACH (1974), S. 62f.

⁴⁰ FOELLBACH (1974), S. 64.

⁴¹ Vgl.: Die Figur der älteren Biokybernetikerin und Professorin Bergholz aus dem Film LIEBESERKLÄRUNG AN G.T. von 1971 (Regie: Horst Seemann).

Frauengeneration übertragen. Es taucht zu einem Zeitpunkt auf, da die wissenschaftlich-technische Revolution in der DDR an Überzeugungskraft verliert, die Automatisierung in den Betrieben stockt und in der Frauenpolitik ein biopolitischer Richtungswechsel hin zur Familien- und Bevölkerungspolitik erfolgt. Bemerkenswerterweise wird dieses Bild gerade durch die wenigen Autorinnen, die in der Dramatik der DDR zu finden sind, wiederholend bestätigt. Wie Lena Foellbach lenkt auch Regina Weicker im Verlauf ihres Textes *DIE AUSGEZEICHNETEN* (1974) den Fokus zunehmend auf die private Einsamkeit und Frustration der Abteilungsleiterin Martha. Die allein stehende Frau kompensiert ihre Kinderlosigkeit seit Jahren mit Arbeit, sie steckt viel Energie und Zeit in ihren Beruf, als einzige Kollegin bleibt sie oft weit über den Feierabend im Betrieb. Im Gegensatz zu den anderen Frauen der Brigade legt sie entsprechend viel Wert auf die berufliche Anerkennung und Wertschätzung ihrer Leistungen:

„Martha: Ihr habt eure Männer – und ich? Hat sich eine von euch schon mal überlegt wie es ist, am Heiligen Abend? Oder zu Ostern? Oder im Urlaub? Das hier hab ich mir aufgebaut und ihr wollt es mit einer Handbewegung kaputtmachen. Das lasse ich nicht zu.“⁴²

In einer ähnlichen Weise wie im Text *JAHRESRINGE* wird Marthas ausschließliche Konzentration auf den Beruf vom Kollektiv kritisiert. Die Abteilungsleiterin wird aufgefordert, Entscheidungen und Aufgaben abzugeben bzw. nicht alles im Alleingang zu planen und zu regeln.

„Birgit: Ein gut funktionierendes Kollektiv, das wie eine Herde Schafe dem Leithammel nachrennt. *Zu Martha*: Wer plant für uns – du! Wer schreibt uns vor, was zu tun ist – du! Sind wir für eigene Entscheidungen zu dämlich?“⁴³

Die Kritik an diesen Leiterinnen bzw. der Vorwurf einer Vermännlichung beinhaltet auch eine Kritik an ihrer Kinderlosigkeit. Die einseitige Orientierung auf den Beruf wird nicht als bewusste und legitime Entscheidung anerkannt, sondern erscheint als unfreiwillige Folge von persönlichen Ängsten und Enttäuschungen. So meint auch die beruflich etablierte Ärztin Rosa aus Jürgen Groß' Stück *GEBURTSTAGSGÄSTE* (1976-79) an einer Stelle:

„Rosa: Ich habe Angst vor der Liebe, Vater! / Mutter, meine Männer, keine Ahnung haben sie von mir. [...] Vielleicht ist es die List, / Herr meines Lebens bleiben zu können. / Ich bin eingerichtet. In allem! / Darum bin ich produktiv. / Kinder habe ich auch nicht. / Dujeh, was soll ich mit Kindern, Vater! [...] Vater, ich kann meine Arbeit machen. / Besser als andere Frauen. / Das wird anerkannt. Das!“⁴⁴

Rosa Beziehungsängste implizieren ein persönliches Scheitern, welches die berufliche Anerkennung – der Ärztin wurde gerade der Chefarztposten einer Klinik angeboten – in den

⁴² WEICKER, REGINA: *Die Ausgezeichneten*. IN: Theater der Zeit 12/1974, S. 64.

⁴³ WEICKER (1974), S. 64.

⁴⁴ GROß, JÜRGEN: *Geburtstagsgäste*. IN: Theater der Zeit 4/1980, S. 70. Das Stück ist zwischen 1976 und 1979 entstanden, am 25.1.1980 fand im Maxim Gorki Theater in Berlin die Uraufführung statt.

Hintergrund drängt. In anderen Stücken wird die erfolgreiche Erwerbstätigkeit der Frau sogar als Symptom einer Entfremdung interpretiert, wie im Fall der ersten Bezirksstellvertreterin Katja aus Monika Lätzschs Stück HÄUSCHEN MIT BUTLER (1981). Der Ehemann der leitenden Genossin und attraktiven Mutter wünscht sich, dass sie „einfach“ wieder Frau sein kann und ihre „beruflichen Masken“ ablegt:

„Katja: Du bist eifersüchtig. Auf meine Erfolge. Auf alles das, was wird unter meiner Leitung. Und es wird etwas, es ist zu sehen, jeden Tag. Aber du willst nicht, daß ich mich darüber freue ...

Uwe *einfach*: Ich will dich, Katja.

Katja: Mich! – Wie denn – mich?

Uwe: Nur dich. Und so wie du bist, nackt, ohne diese Schale, in der du steckst wie in einem Panzer, am Morgen an dein Auftreten am Abend denkst, am Abend über deine Beratungen am Morgen grübelst, immer einen Sprung voraus, immer mehr im Morgen als im Jetzt.

Katja *jetzt auch einfach*: Anders geht es nicht.“⁴⁵

Das Abstreifen dieser „Schalen“ oder „Masken der Vermännlichung“ wird als Freilegung eines natürlichen und authentischen Ichs inszeniert. Obwohl Katjas berufliche Aufgaben von Monika Lätzsch durchaus als wichtig herausgestellt werden, scheint die Leitungsposition dennoch die „Weiblichkeit“ und „Natürlichkeit“ ihrer Protagonistin zu gefährden. Mit diesem „Dilemma“ geht in einigen Stücken sogar ein Rollenwechsel auf der Ebene des Läuterungsmotivs einher. Nun ist es an den männlichen Kollegen oder Ehemännern, den „vermännlichten“ Leiterinnen einen Anstoß zur Läuterung zu geben, so dass sie sich auf „ihre“ traditionell weiblichen Werte rückbesinnen. In Rudi Strahls Stück EIN IRRER DUFT VON FRISCHEM HEU (1975) wird die 25-jährige, promovierte Angelika Unglaube als wissenschaftliche Mitarbeiterin des zweiten Bezirkssekretärs beauftragt, ein Dorf im Mecklenburgischen auf die Verbreitung religiöser Praktiken und abergläubischer Traditionen hin zu überprüfen. Ihr Chef versucht, die übereifrige Kollegin auf diese Weise ein paar Tage loszuwerden. In Trutzdorf trifft Angelika auf Mattes, den Parteisekretär des Dorfes. Ihm werden Wundertätigkeiten nachgesagt, die BewohnerInnen bezeichnen ihn als Heiligen. Angelikas Eifer, mit der sie die angeblichen Wunder politisch aufzuklären versucht, führt zu diversen komödiantischen Situationen, in denen sie als Persiflage eines dogmatischen Funktionärs auftritt. Mattes gelingt es – mit Hilfe von Balkanschnaps und sexueller Verführungskunst – Angelika von ihrem falschen Ehrgeiz zu heilen. Die beruflichen Aufgaben Angelikas erscheinen dabei als äußerst nebensächlich bzw. sogar als absurd:

„Mattes: Hör zu, Herzchen: Bisher hab' ich deine chinesischen Ansichten als jugendlichen Übereifer toleriert. Auch nötigte mich deine anmutige Erscheinung zur Nachsicht. Aber ich habe weder Zeit noch Lust, mich mit permanentem Blödsinn

⁴⁵ LÄTZSCH, MONIKA: Häuschen mit Butler. IN: Theater der Zeit 8/1981, S. 71. Die Uraufführung des Stückes fand am 8.4.1981 in Rostock statt.

abzugeben. Marsch ins Bett!“⁴⁶

Mattes wird für Angelika ein Kleid besorgen, nachdem ihre Hose nach einem Rechercheausflug, der mitten durch eine Dornenhecke führt, arg zerfetzt ist. Hinter ihrem Rücken macht er sämtliche von ihr getroffene Entscheidungen und Anweisungen rückgängig. Die schlussendliche Läuterung von Angelika Unglaube führt zwar zu einem romantischen Happy End und zu einem positiven Bericht über das Dorf, gleichzeitig erscheint die überzeichnete Frauenfigur mit ihrer neuen Weltsicht nicht wirklich kompetenter als am Anfang des Stückes. Angelikas Läuterung führt hier nicht zu einer Aufwertung ihrer beruflichen Position, wie dies bei den geläuterten männlichen Figuren in der Regel der Fall ist – ihre Einbindung in die Liebesbeziehung mit Mattes scheint lediglich das Schlimmste zu verhindern.

8.2.3. „ICH BIN ABER KEIN MANN. ALSO KOMM’ ICH SCHON NICHT IN FRAGE.“⁴⁷

Die Diskussion von beruflicher Diskriminierung und struktureller Ausgrenzung von Frauen

Neben dem Verweis auf die doppelte Vergesellschaftung der Frau ist die Thematisierung von strukturellen Ungleichheiten ein wichtiger Kritikpunkt in der Dramatik vor allem der 80er Jahre. Der Behauptung einer klassenlosen und emanzipierten Gesellschaft werden Bilder sozialer oder geschlechtlicher Benachteiligung und Ausgrenzung entgegengesetzt. Vereinzelt tauchen diese Bilder bereits in Texten der 60er Jahre und 70er Jahre auf, ohne aber auf breiter Ebene wiederholt zu werden. So benennt Siegfried Pfaff die Abwertung, der die Protagonistin seines Textes REGINA B. – EIN TAG IN IHREM LEBEN ausgesetzt ist, bereits deutlich als strukturelles Problem.

„Regina: Angeblich hab ich doch die gleichen Rechte in unserm Staat wie jeder andere. Die Rechte, ja! Ich hab bloß nicht die gleichen Möglichkeiten, das ist es. Daran habt ihr mich erinnert. Besten Dank.“⁴⁸

Die allein erziehende Mutter, die als Automateneinrichterin in einem großen Werk arbeitet, hat nicht die gleichen beruflichen Möglichkeiten wie ihre männlichen Kollegen. Ihr Wunsch, sich zur Ingenieurin weiterzuqualifizieren, wird von diesen als Selbstüberschätzung kritisiert.

„Krüger: Himmel, wie kannst du dich mit mir vergleichen? ... Ich bin doch jetzt schon weiter als die meisten Ingenieure in der Abteilung. Für mich ist das beinahe ein Kinderspiel. Und trotzdem hängt es mir zum Halse ’raus. [...] Regina, weißt du, was uns Ingenieuren heute abverlangt wird nach dem Studium? Du müßtest dich zum Beispiel

⁴⁶ STRAHL, RUDI: Ein irrer Duft von frischem Heu. IN: DERS.: Lustspiele, Einakter und szenische Miniaturen. Berlin 1985, S. 133. Die Uraufführung des Stückes fand am 6.7.1975 am Maxim Gorki Theater in Berlin statt.

⁴⁷ PFAFF (1970), S. 63.

⁴⁸ PFAFF (1970), S. 73.

ständig weiterbilden. Und man erwartet dann von dir, daß du Ideen hast, die du durchsetzt.“⁴⁹

Im Gegensatz zu vielen anderen Stücken der 60er Jahre wird der Konflikt hier nicht über die Läuterung des „alten Adams“ gelöst. Pfaff lässt es offen, ob es der Frauenfigur trotz der Benachteiligungen gelingen wird, ihre beruflichen Ziele zu verwirklichen. Ähnlich wie im Spielfilm LIEBESERKLÄRUNG AN G.T. werden unterschiedliche Signale gesetzt, die aber bei Pfaff nicht versöhnt, sondern ausgehalten werden müssen.

Ein anderes Textbeispiel, welches sich schon früh mit den strukturell bedingten Diskriminierungen von Frauen auseinandersetzt, scheint zunächst das komödiantische Prinzip der 60er Jahre aufzugreifen:

„Damen und Herrn, Kolleginnen und Kollegen / Wir wollen heute Ihr Zwerchfell bewegen
/ Mit einer Komödie so alt wie neu / Adam und Eva waren schon dabei.“⁵⁰

Die WEIBERKOMÖDIE von Inge und Heiner Müller zielt nicht nur auf die Läuterung der männlichen Kollegen und ihre Einbindung in die reproduktive Arbeit ab, sondern die Frauen der Schlosserbrigade etablieren darüber hinaus auf der Baustelle kurzzeitig weibliche Spielregeln. Mit den Mitteln des *gender crossing* werden die gewohnten Anpassungsleistungen von Frauen nun umgekehrt den Männern abverlangt. Die Brigadeleiterin Jenny Nägle lässt bei einer anstehenden Kranmontage ausschließlich „Frauen“ am Arbeitsplatz zu und so müssen sich die männlichen Figuren „aus politischen Gründen“ den Regeln der Travestie beugen, d.h. Perücken aufsetzen und Kleider anziehen. Tatsächlich scheinen im Laufe der Arbeit stereotype Geschlechtergrenzen und damit verbundene Zuschreibungen zu verschwimmen, sexuelle Verwechslungen irritieren und werden zum Anlass einer ironischen Reflexion. Der Text fordert die Bereitschaft der Gesellschaft ein, „ihre Frau zu stehen“. Die Männer müssen lernen, „die bessere Frau“ zu sein, sonst werden sie als Partner oder Kollege zurückgewiesen.

„ZABEL: Was soll die Maskerade.

FRANZ HÄCKSEL (Kollege): Politik. / Der Kran ist Frauenarbeit. Beispielsweise.“⁵¹

Schließlich endet das Stück, wie die Komödien der 60er Jahre enden: in einem Happy End. Die Geschlechter finden neu zueinander und planen Nachwuchs. Der Kran wurde erfolgreich montiert und das *gender crossing* wieder aufgehoben, Jenny Nägle wird als Bestarbeiterin zu Konferenzen delegiert. Die Baustelle ist nur kurzfristig ein Frauenarbeitsplatz, es ist eine Ausnahmesituation, der sich die Männer hier anzupassen haben. Inge und Heiner Müller deuten es an verschiedenen Stellen des Stückes an: Das Stück könnte auch ein Traum sein oder die Baustelle ein Theater. Die Aussicht auf eine tatsächliche Umdeutung der Geschlechterrollen bereitet den Arbeitern Alpträume, sie begreifen sehr schnell, dass die

⁴⁹ PFAFF (1970), S. 70.

⁵⁰ MÜLLER, HEINER: Weiberkomödie. Nach dem Hörspiel „Die Weiberbrigade“ von Inge Müller. IN: DERS.: Werke 4. Die Stücke 2. Hg. von Frank Hörnigk. Frankfurt/Main 2001, S. 179.

⁵¹ MÜLLER (2001), S. 237.

geschlechtsspezifischen Zuschreibungen eng mit einer Interessen- und Machtpolitik verknüpft sind.

„1. BLESSIERTER: Ja, in der Südsee gibt es eine Insel -

BRIGADIER: Nicht möglich. In der Südsee eine Insel?

1. BLESSIERTER: Euch wird das Lachen auch vergehn. Dort sind / die Weiber an der Macht, und das sieht so aus: / Männer, solange sie ledig sind, hausen / Zu hundert in einer Baracke. Dort / Müssen sie Häkeln lernen beispielsweise / Waschen und Kochen und die Kinder wickeln. / Wenn einer ausgelernt hat, ist er fällig. / Die Weiber kommen, eine Kommission. / Die einen Mann braucht, sucht sich einen aus. / Zur Probe. Der muß ihr die Arbeit machen. / Wenn er ihr nicht mehr paßt, tauscht sie ihn um. / Die Weiber amüsieren sich, Bier und Fußball. / So ist das in der Südsee. Und so wird's / Bei uns, wenn ihr den Weibern nicht am Kran helft.“⁵²

Für die Arbeiter aus Werner Heiduczek's Stück MAXI ODER WIE MAN KARRIERE MACHT (1974) scheint der „Albtraum“ Realität. Die Schichtingenieurin Maxi ist die einzige Werkleiterin der Dramatik der DDR, das Stück verweist mehrfach kritisch auf ausgrenzende Mechanismen in den Leitungsebenen der Industrie. Einerseits werden viele Momente einer strukturellen Diskriminierung benannt, andererseits entwirft Werner Heiduczek das Bild einer qualifizierten Leiterin, die die Abwertungen ihrer Umwelt längst verinnerlicht hat und selbst fortschreibt.

„Maxi: Ich, Leiter der Rohrpresserei, Herbst, ich? Wer hat sich das einfallen lassen? [...] Glaub nicht, ich bilde mir was ein, ich hätte einen blöden Ehrgeiz. Nein, nein, das glaubst du nicht, du hättest mich ja dann nicht vorgeschlagen. Nur, daß du es gemacht hast und daß du es mir zutraust. Ich weiß doch, was dir die Presserei bedeutet. Du hast sie hochgebracht. Du lieber dummer Mann, nicht wahr, wir nehmen einen anderen. Den Dittrich. Der ist viel besser. Wozu ich beide Hände brauche, das macht er mit der linken. In drei Stunden macht er einen Plan. Ich quäle mich für das gleiche eine Nacht. Und wenn nicht Dittrich, dann den Götz. Er säuft zwar hin und wieder und ist auch scharf auf kurze Röcke. Aber die Arbeit schludert er nicht hin. Und die Fraun, so ungern haben sie es nicht, sieht ein Mann auf ihre Schenkel. Das mußt du nicht, mir einen Posten geben, weil du mich liebst ...“⁵³

Tatsächlich scheint Maxi zunächst mit der Leitung überfordert, der Erfolg in dieser Position ist an inoffizielle Strukturen und Netzwerke geknüpft, die sich aufgrund des permanenten Material- und Ersatzteilmangels herausgebildet haben. Maxi hat keinen Zugang zu diesen entsprechenden Kontakten und Verbindungen. Doch als sie die Hintergründe ihrer Beförderung entdeckt – die Rohrpresserei soll ausgelagert werden – beschließt sie, sich öffentlich zu beweisen. Sie nimmt eine alte Versuchsreihe zur Schaumrohrproduktion wieder auf, die aufgrund der Auslagerung eingestellt wurde, und zwingt den ArbeiterInnen fluchend Respekt und Unterstützung ab.

⁵² MÜLLER (2001) S. 226/227.

⁵³ HEIDUCZEK (1976), S. 297.

„Maxi: Ihr Parasiten. Ihr miesen, kleinen Scheißer. Ihr denkt, mit mir könnt ihr's machen.
Da wächst euch die Brust bis zum Himmel. Ich kann keine Frau weinen sehen, Paule.
Das macht mich ganz traurig, Paule. Ihr aufgeblähten Starken.
Schlosser: Paule, das ist kein Weib, das ist eine Penthesilea.“⁵⁴

Mit ihrer – an die Amazonenkönigin Penthesilea gemahnenden – Haltung bewegt sich Maxi auf einem schmalen Grat. Der Leiterin wird vorgeworfen, die erfahrende Diskriminierung im Umgang mit den KollegInnen zu reproduzieren bzw. weiterzugeben. Maxis Ehrgeiz und Durchsetzungswillen werden immer wieder als Verhärtung und „Männerkomplex“ verurteilt. Schließlich verunglückt sogar ein übermüdeter Arbeiter im Zuge der Versuchsreihe, nachdem die Leiterin Doppelschichten durchgesetzt hat. Heiduczek enthält sich weitgehend einer Bewertung des Konfliktes, er zeigt vielmehr die unterschiedlichen Perspektiven auf. Seine Protagonistin kämpft mit den verinnerlichten Abwertungen als auch mit den strukturellen Mechanismen ihrer Ausgrenzung, oft bedingen sich beide Aspekte gegenseitig. Sie scheint äußerst ambivalent in ihren Verhaltensweisen und ist sicher keine heldenhafte Identifikationsfigur. Einmal tritt sie als souveräne Frauenfigur auf, ein anderes Mal scheut sie jeden Konflikt und zieht sich zurück. Immer wieder wird ihre Arbeitsmotivation auch aus dem privaten Liebeskonflikt mit dem Kollegen Herbst abgeleitet, der als vormaliger Leiter der Rohrpresserei an der Intrige gegen sie beteiligt war. Und doch fällt der Ausgang des Stückes im Kontext der gesamten Dramatik der DDR überraschend aus. Das Happy End ist hier nicht allein der Unterstützung durch männliche Kollegen und der Einsicht des Geliebten geschuldet, sondern Maxis konkrete Arbeitsergebnisse leiten den entscheidenden Haltungswechsel ein. Das entwickelte Schaumrohr erweist sich als äußerst erfolgreich und bekommt das Messegold, ihr Betriebszweig erhält infolgedessen Investitionszuschüsse und muss doch nicht ausgelagert werden. Maxi hat sich somit ihren Leitungsposten selbst neu geschaffen – mit diesem Erfolg verstärkt sich aber auch die Vereinnahmung der Leiterin als öffentliche Vorzeigefrau.

Die Inszenierung von Frauen als „Reklamepferde“ einer erfolgreichen Emanzipation, mit der eine strukturelle und politische Instrumentalisierung der Frau einhergeht, lässt Volker Braun in seinem Stück SCHMITTEN in einer Katastrophe münden. Das Stück entstand bereits zwischen 1969 und 1978, kam aber erst 1982 in Leipzig zur Uraufführung. Anhand der Qualifizierungen seiner Protagonistin – der vormals ungelernten Arbeiterin Jutta Schmitt – zeigt Braun nicht eine Menschwerdung auf, sondern ihre gewaltvolle Vereinnahmung als Arbeitskraft durch einen gesellschaftlichen und ökonomischen Apparat wird vorgeführt:

„Schmitt: Märchenstunde. Es war mal eine, die hat alles gemacht. In der Schule. In dem Betrieb. Die haben sie gefördert bis sie schwarz wird. Weil die eine Frau is. Wißt ihr, was ne Frau is? DEN FRAUEN ALLE CHANCEN. UNTERSTÜTZT DIE FRAU. FRAUEN IN DIE LEITUNG. Die hat alles gemacht, was sie sich nicht traute. Die hatte immer Angst, am Morgen wenn ich aufsteh. Wenn ich in die Bude trete. Die hat das nich geschafft. Den

⁵⁴ HEIDUCZEK (1976), S. 302f.

Plan abrechn, ich war schweißgebadet. Zwei Jahre unter Wasser. Die geht in die Rote Tür: aber ich blieb draußen. Schlägt die Zeitung nieder. Die solln gehen. Die macht mich fertig. Die hab ich über. *Zündet die Zeitung an.* Von mir war nicht die Rede.“⁵⁵

Jutta Schmitten wehrt sich gegen die ihr auferlegte Weiterqualifizierung zur Meisterin, doch ungeachtet ihrer Einwände und Wünsche wird sie von ihrem Betrieb als Vorzeigefrau und Aktivistin systematisch aufgebaut. Die Diskrepanz zwischen Individuum und Staat schreibt Braun dem Text über Klein- und Großbuchstaben ein. Die in Großbuchstaben gehaltenen Sätze zeigen den Tonfall von offiziellen Reden oder Zeitungsartikeln an. Gleichzeitig spricht Jutta Schmitten von sich im ständigen Wechsel von erster und dritter Person. In dieser sprachlichen Form der schizophrenen Monologstruktur zeigt sich eine Verinnerlichung von gesellschaftlichen Normen, andererseits werden diese Normen auch genau seziert. Die Vergesellschaftung der Frau erscheint als Ergebnis von repressiven, biopolitischen Machtmechanismen, mittels derer über den Körper der Frau als Gebärende und als Arbeitskraft verfügt wird.

„Schmitten: DIE MEISTERIN JUTTA SCHMITTEN. SIE LEBT FÜR IHRE ARBEIT. DIE SCHÖNE ARBEIT. GEHEN SIE AN DIE ARBEIT. AUF DEM HOLZPLATZ ARBEITEN SCHÖNE FRAUEN. [...] WAS HABEN SIE DENN GEDACHT, AUF DICH SIEHT MAN HIN. MIT SEINEN ZWEI KINDERN, das seid ihr, DAS DRITTE KRIEGST DU AUCH, das ist hier drin.“⁵⁶

1982, als das Stück zur Uraufführung gebracht wird, sind die HeldInnen der Arbeit aus den Theatertexten längst verschwunden. Der Mythos vom aufopferungsbereiten Individuum, das die Last der Gegenwart für ein Zukunftsversprechen schultert, ist zur „Märchenstunde“, zum hohlen Plagiat verkommen. So zeigt sich der Literaturwissenschaftler Peter Reichel in seiner Besprechung des Stückes von der Figur Jutta Schmitten überrascht:

„Brauns Schmitten ist nicht nur ein Gegenwartsstück, es ist sogar ein Zeitstück, noch dazu eins, was die Arbeiterklasse auf die Bühne bringt. Dargestellt werden also Werktätige im Bereich der materiellen Produktion. Der Titelheld ist dazu noch eine Frau, Meisterin, Aktivistin, Leiterin einer Brigade, Mutter von zwei Kindern. Wo haben wir in jüngster Zeit schon solche Bühnenfiguren?“⁵⁷

Auf die Radikalität Brauns, der die Konstruktion der sozialistischen ArbeiterheldInnen auf ihre gewaltvollen und geschlechtsspezifischen Ausbeutungsmechanismen hin untersucht, geht Reichel nicht ein. Er interpretiert das Aufbegehren Schmitten als Kritik am Leistungsprinzip der fordistischen Industrie, ohne die geschlechtsspezifischen Momente entsprechend einzubeziehen. In Reichels Lesart muss das Stück sogar als veraltet erscheinen:

„[...] ich halte es durchaus nicht für verfehlt, wenn Literatur in der sozialistischen Gesellschaft das außerordentlich folgenreiche Leistungsprinzip befragt, kann das aber

⁵⁵ BRAUN, VOLKER: Schmitten. IN: Theater der Zeit 4/1982, S. 67.

⁵⁶ BRAUN (1982), S. 67.

⁵⁷ REICHEL, PETER: „Ausgepowert“? Zu Volker Brauns „Schmitten“ und zur Autorenposition. IN: Theater der Zeit 4/1982, S. 64.

nur schwer in Einklang bringen mit dem aktuell dominierenden realen Tatbestand (den Braun auch sieht und benennt) der ‚Unterforderung der Arbeiter an den Fließbändern, der Ingenieure in der Routinearbeit‘ [...]“⁵⁸

Ähnlich wie bei Pfaff wird bei Braun die doppelte Vergesellschaftung der Frau explizit vorgeführt, Schmittgen wird als eine allein erziehende Frau entworfen, darüber hinaus erwartet sie ein weiteres Kind von dem technischen Direktor Kolb, der sich für die Beziehung zu der Arbeiterin schämt und die Beziehung verheimlicht bzw. die Vaterschaft ablehnt. Braun verknüpft hier zwei hierarchische Achsen miteinander, zum einen die zwischen den Geschlechtern, zum anderen die zwischen dem Kopf- und der Handarbeiterin. Beide Herrschaftsmomente gelten in der sozialistischen Produktion offiziell als aufgehoben, genau an ihnen scheint Jutta Schmittgen jedoch zu zerbrechen. Ihre Überlastung als allein erziehende Mutter von drei Kindern wird vom Betrieb und von ihrem Geliebten nicht als Grund anerkannt, sich der Qualifizierung zur Meisterin zu entziehen.

„Kaderleiterin: Wir drücken beide Augen zu obwohl du wieder keinen Vater weißt, weil du nicht durchsiehst, [...], weil wir dich unterstützen Tag und Nacht. Aber was nützt das Kind, wenn du die Arbeit hinwirfst? Wir sind blamiert. Jutta. [...]
Regisseur (der einen Film über die „Aktivistin“ dreht): Nu lach mal, Mädchen.“⁵⁹

Schmittgen lehnt sich schließlich gegen die planvolle gesellschaftliche Doppelverwertung ihrer Person als Arbeitskraft und Frau auf, indem sie ihre doppelte Unterwerfung auf Kolb überträgt. Als dieser sie zu einem weiteren Lehrgang drängt, besteht sie auf seiner Arbeitskraft als Vater. Darüber hinaus wendet sie den Leistungsbegriff auf seine sexuelle Potenz an, als er die gewünschte Leistung nicht erbringt und versagt, beschimpft Jutta Schmittgen ihn als Reaktionär und verstümmelt sein Geschlecht.

„Schmittgen, Frauen: (...) ES IS EINE NOTWENDIGKEIT, die Befriedigung / Von unsere Bedürfnisse“⁶⁰

Die Vorzeigeleiterin wird in diesem Aufbegehren und in der bewusst irritierenden Wiederholung der Unterwerfungsmomente zum „VORBILD VERBRECHER“ und gerichtlich verurteilt. Im Gefängnis stößt sie ein Messer in die Projektionsfigur der Jutta Schmittgen, die Kolb und andere geschaffen haben. Sie tötet den fremden Körper, löscht das Bild des Mannes in sich aus und wagt einen Neuanfang. Nun fordert sie auch ihr Recht auf Bildung ein, als verurteilte Verbrecherin hat sie genügend Zeit, zu lernen und sich weiterzuqualifizieren. Dem Bild der sozialistischen Leiterin ist nach diesem Stück von Volker Braun nichts mehr hinzuzufügen.

⁵⁸ REICHEL (1982), S. 64.

⁵⁹ BRAUN (1982), S. 68.

⁶⁰ BRAUN (1982), S. 71.

9. Kontinuitäten und Brüche nach 1990

9.1. „WO RINGS ALLES KAPUTT, KANN NICHT HEIL WAS LEBEN.“¹

Die Inszenierung von Arbeit und Geschlecht in Texten ostdeutscher AutorInnen nach 1990

Peggy Mädler

„Ein Stück schreibt sich vom Schluß her. Vielleicht *eine* Ursache, daß wir Schreiber von Dramatik uns mit dem *Gegenwartsthema* vergleichsweise schwer tun?“²,

fragt Katrin Lange auf dem Zehnten Schriftstellerkongress der DDR von 1987, während Christoph Hein zur gleichen Zeit innerhalb einer anderen Arbeitsgruppe des Kongresses die sofortige Aufhebung der Zensur fordert, die er als „überlebt, nutzlos, paradox, menschenfeindlich, volksfeindlich, ungesetzlich und strafbar“³ kritisiert. Und die Autorin Gisela Steineckert meint mit Blick auf ihre jüngeren KollegInnen:

„Niemand wird dir abnehmen, daß du einiges vergessen mußt von dem, was man dir gesagt hat, wie es zu sein hat.“⁴

Drei Jahre später schreiben diese jungen und älteren AutorInnen in ein vereintes Deutschland hinein und Katrin Langes Bemerkung, mit der sie 1987 einen Unterschied zwischen Dramatik und Epik markieren wollte, bekommt vor dem Hintergrund der zwischen 1990 und 2006 entstehenden Texte einen eigentümlichen neuen Bedeutungsgehalt. Die Dramatik ostdeutscher AutorInnen nach 1990 schreibt sich tatsächlich von ihrem Ende her, nicht nur bezüglich ihrer oft sehr dramatischen Handlungsverläufe, die überwiegend in eine Katastrophe einmünden, sondern auch, weil diese finale Katastrophe in den Figuren bereits als deren Ausgangssituation angelegt ist und sich am Ende nur noch folgerichtig zu entladen scheint. Bereits am Beginn der Szenarien steht ein Verlust, ist ein Scheitern den Figuren eingeschrieben. Niemand muss hier erst aus der Bahn geraten, die Figuren sind es längst. Arbeitslosigkeit oder Angst vor Arbeitsplatzverlust, Verschuldung und Prostitution, daraus erwachsende Resignation und Perspektivlosigkeit sind häufig die Anfangskoordinaten der Szenen, die Endkoordinaten heißen Freitod, Mord, Vergewaltigung und Fremdenfeindlichkeit.

Sandy aus Christian Martins Stück VOGTLÄNDISCHE TRILOGIE (1990) stürzt sich am Ende des Dramas vom Balkon in den Tod, die Kellnerin Reni aus Oliver Bukowskis Stück NACH DEM KUSS (2006) erschießt sich mit dem Jagdgewehr ihres Vaters. Die 24-jährige Kathrin aus Bukowskis Stück GÄSTE (1999) wird sich im Gastraum ihres eigenen Hotels erhängen. In dem Stück FAST FUT von 2001, mit dem Christian Martin seine Vogtländische

¹ BUKOWSKI, OLIVER: Gäste. IN: Theater heute 4/1999, S. 62. Die Uraufführung erfolgte am 18.2.1999 am Staatstheater Braunschweig. Bukowski erhielt für das Stück im gleichen Jahr den Mülheimer Dramatikerpreis.

² X. SCHRIFTSTELLERKONGREß DER DDR. Arbeitsgruppen. 24.-26. November 1987. Berlin, Weimar 1988, S. 61.

³ X. SCHRIFTSTELLERKONGREß DER DDR (1988), S. 228.

⁴ X. SCHRIFTSTELLERKONGREß DER DDR (1988), S. 148.

Trilogie weiter schreibt, sucht die arbeitslose Mandy ein Auskommen in der Prostitution, sie wird schließlich in einem heruntergekommenen Neubauviertel vergewaltigt und ermordet. Lulle aus Martins anderem Stück LULLE UND PULLE (1993) prostituiert sich schon seit langem, um ihre Drogen zu finanzieren. Die Sozialarbeiterin eines Flüchtlingsheims aus Anna Langhoffs Text TRANSIT HEIMAT/GEDECKTE TISCHE (1994) wird tot im Park aufgefunden, in Kerstin Hensels Stück GRIMMA (1996) stürzen vier UrlauberInnen vom Gipfel eines Berges. Die Heimarbeiterin aus Lothar Trolles gleichnamigem Stück von 1997 tötet ihr neugeborenes Kind und vergräbt es. Männerfiguren rufen den Kriegszustand aus, sie halten wie Steinke aus Bukowskis Stück STEINKES RETTUNG (2005) ihre Familie gewaltsam auf einer Almhütte fest oder verbarrikadieren sich wie in Anna Langhoffs Text FRIEDEN FRIEDEN (1997) und in Werner Buhss' Text DEUTSCHE KÜCHE (2002) in der eigenen Wohnung. Wer den geschützten und kontrollierbaren Privatbereich verlässt, wird erschossen. Die Ehefrauen und Töchter wehren sich, indem sie den Spieß umdrehen und hinterrücks ihre Ehemänner und Väter morden. Man könnte von folgerichtiger Notwehr sprechen oder aber von jugendlicher Aggression wie bei Katharina Schlenders Stück WERMUT (2003), in dem ein Mann, unter Anleitung der Stieftochter und mit Wissen seiner Ehefrau, brutal erschlagen und verstümmelt wird. Es bleibt unklar, ob der Missbrauch, den die 16-jährige Stieftochter ihm vorwirft, überhaupt geschehen ist.

Schwangeren Frauen wird bei Fritz Kater wütend in den Bauch getreten, sie können noch gebären, während der arbeitslose Mann sich nutzlos fühlen muss (KEINER WEIß MEHR 2 ODER MARTIN KIPPENBERGER IST NICHT TOT, 1998). Die Figuren haben ihre „besten Jahre“ hinter sich und werden aus Effizienzgründen von der Firma, in der sie arbeiten, entlassen (Fritz Kater: TANZEN!, 2006). Der soziale Status wird durch das Adjektiv „ehemalig“ ausgestaltet: Ehemalige Angestellte kämpfen sich als Steak- oder Handywerbung durch Fußgängerzonen (Ingo Schulze: SIMPLE STORIES, 1998); ehemalige Bauzeichnerinnen arbeiten wie Yvonne aus Christoph Heins Stück HIMMEL AUF ERDEN (1998) inzwischen in Nachtclubs; die ehemaligen Helden der Arbeit flüchten sich in den Alkohol (Christian Martin: FORMEL EINZZ, 2000):

„CHOR: heute blau / und morgen blau / und übermorgen wieder / und wenn wir dann /
mal nüchtern sind / besaufen wir uns wieder.“⁵

Die ehemaligen Heiligen im Kampf um die Arbeitsmoral werden vergewaltigt, verprügelt, morden, werden gemordet oder wählen den Freitod.

Gerade die ländlichen Regionen erscheinen als lebensfeindlich, die 36-jährige Malerin Anna Andress aus Christoph Heins Stück RANDOW (1994) muss mit ansehen, wie in der unmittelbaren Umgebung ihres Landhauses an der polnischen Grenze die Gewaltbereitschaft gegen AusländerInnen und der Rechtsextremismus unter der

⁵ MARTIN, CHRISTIAN: FORMEL EINZZ. ein stück volk. IN: Theater der Zeit 10/2000, S. 64. Die Uraufführung fand am 29.10.2000 in Meiningen statt.

Bevölkerung zunimmt.⁶ Schließlich findet man zwei verbrannte Leichen im Feld, ihr Hund wird vergiftet und sie flieht zurück in die Stadt. Doch auch dort hat der Alltag Risse bekommen, Kunden rutschen inmitten eines Supermarktes in leere Zwischenebenen, aus denen sie nicht mehr hinausfinden (Eugen Ruge: VOM UMTAUSCH AUSGESCHLOSSEN, 1991), während Kassiererinnen in Tagträume entfliehen, in denen selbst das eigene Spiegelbild zur Bedrohung wird (Lothar Trolle: DIE 81 MIN. DES FRÄULEIN A., 1995). Die Figuren probieren verschiedene Leben wie in Jenny Erpenbecks Stück KATZEN HABEN SIEBEN LEBEN (2000) und reproduzieren doch nur die von Ausbeutung und Unterdrückung bestimmten Verhältnisse in unterschiedlichen Variationen. Die wenigen in der Arbeit erfolgreichen Figuren der Texte sind einsam und depressiv, so zum Beispiel die Anlageberaterin aus Oliver Bukowskis Stück OB SO ODER SO (2003). Und dies scheint die Grundannahme der Texte nach 1990 zu sein: Ob so oder so – die Gegenwart und der Ausblick auf die Zukunft lassen nur wenige Handlungsoptionen für den einzelnen Menschen erkennen, egal ob er nun arbeitend oder arbeitslos sein Dasein fristet.

Mit Blick auf die Inszenierung von Arbeit und Arbeitswelten suggerieren diese und andere Texte zunächst einen deutlichen Bruch mit dem Erbe der DDR-Dramatik, die Geschichten von Menschwerdung und Selbstverwirklichung werden scheinbar nicht mehr wiederholt. Statt optimistischer oder konfliktreicher HeldInnenerzählungen im Umfeld des Arbeitsplatzes dominiert eine dramatisch gezeichnete, negative Rück-Entwicklung des emanzipierten Individuums bis hin zu seiner vollständigen Zerstörung. Es scheint, als würden im vereinten Deutschland lediglich die Entfremdungsszenarien der 70er und vor allem der 80er Jahre fortgeschrieben und zugespitzt. Doch auf den zweiten Blick zeigen sich gerade in den Bruchstellen erstaunliche Kontinuitäten. Die Negation der Entwicklungsdramaturgie im Sinne einer Verlust- und Zerstörungsgeschichte beinhaltet in nahezu allen Texten nach 1990 eine unterschwellige Wiederholung der altbekannten Konstruktion von Arbeit, wenn auch unter Verkehrung ihrer Elemente auf der Handlungsebene. Der Verlust von Arbeit beinhaltet in der überwiegenden Zahl der Texte auch den Verlust der Möglichkeit zur Menschwerdung und Selbstverwirklichung, die Figuren entwickeln in Folge ihrer Arbeitslosigkeit tierische oder barbarische Züge. In der psychischen Erkrankung und Zerstörung des arbeitslosen Individuums zeigt sich ein Rückgriff auf jene Diskurse der 50er und 60er Jahre, in denen Arbeit als Mittel der Gesundung fungierte. Die metaphysische Verknüpfung von Arbeit und Menschwerdung bleibt in den Erzählungen des Scheiterns erhalten, sie ist das Ausgangsbild bzw. die Folie, vor der sich der Verlust und das Scheitern überhaupt konstatieren und erfahren lassen. Es ist eine Dramaturgie des Mangels: Nahezu alle Motive der DDR-Dramatik verschwinden auf der konkreten Handlungsebene, um im Mangel, in den Unzulänglichkeiten des Einzelnen und der Gesellschaft zugleich als Mahnung in Erinnerung gerufen zu werden. Die Menschwerdung, die Vereinbarkeit von Beruf und Familie, die

⁶ Siehe auch Volker Braun: DER STAUB VON BRANDENBURG, 1999.

Selbstverwirklichung und Gesundung durch Arbeit sind die Vorgaben einer Utopie, vor deren Hintergrund die AutorInnen die Abweichungen und Anormalitäten ihrer Figuren und der sie umgebenden Gesellschaft ausstellen. Die Inszenierung der konkreten Arbeitswelt auf der Handlungsebene wehrt jede Annahme ab, diese Utopie könne sich in der Realität platzieren. Arbeit unter den Bedingungen einer als kriegerisch verstandenen Gesellschaft kann immer nur entfremdend wirken. So dominieren auch bezüglich der (noch) arbeitenden Figuren die Bilder der Zerstörung, Ausbeutung und Deformation des Individuums. Doch im Gegensatz zu den Szenarien der DDR-Dramatik wird hier weniger die Spannung zwischen schöpferischer und entfremdeter Arbeit verhandelt, die Idee einer Selbstverwirklichung in der Arbeit verschwindet vielmehr hinter der Ausgestaltung von Existenznöten oder wird in der Offenlegung von Selbstausbeutungsmechanismen, die das Streben nach Selbstverwirklichung unterminieren, dekonstruiert. In den Texten nach 1990 geht es überwiegend um das Gegensatzpaar arbeitend und arbeitslos, dessen beide Seiten sich gegenseitig auf fatale Weise bedingen. Vor dem Hintergrund der hohen Arbeitslosenzahlen und den Bildern einer entfesselten Gesellschaft, die für die AutorInnen damit einhergehen, muss jede Arbeit bereits strukturell entfremdet sein. Die arbeitenden Figuren leben in der permanenten Angst eines Arbeitsplatzverlustes und daher auch unter den Bedingungen einer zugespitzten Abhängigkeit von ihren Arbeitgebern. Sie verlieren ihre Würde, lange bevor sie schließlich auch die Arbeit verlieren.

„ARBEITER: Das Tor macht auf. Die Freiheit zieht herein.

UNTERNEHMER: Ihr bleibt draußen. Die Freiheit sagt MEIN.“⁷

Trotz dieser oftmals die Katastrophe in sich tragenden Verfassung der Individuen und der Gesellschaft im Ganzen bleibt die Verknüpfung von Weiblichkeit und Moral in vielen Texten erhalten, noch die mordenden, wie auch die sich prostituierenden Töchter agieren im Sinne von gefallen Mädchen, denen kein anderer Ausweg bleibt.⁸ Häufig halten sie noch in der Prostitution an letzten moralischen Wertmaßstäben fest:

„SANDY: da / behaltens gefälligst ihr / ihr verfluchtes geld / ich bin net zu kaufen / net für sie.“⁹

Reinheit und Unschuld als Konnotationen des Weiblichen werden von der barbarisch entfesselten Gesellschaft zerstört oder bleiben im selbst gewählten Freitod als mahnendes Bild gewahrt. Am weiblichen Körper werden letzte Visionen und Träume verhandelt, die Heiligenfiguren kehren zurück im Gewande von Trümmerfrauen, die inmitten der entzivilisierten Umgebungen einen Neuanfang wagen oder über den Schwellenzustand der

⁷ BRAUN, VOLKER: Der Staub von Brandenburg. henschel SCHAUSPIEL Theaterverlag. Manuskript. Berlin 1999, S. 6. Das Stück wurde am 12.3.1999 im Rahmen der Veranstaltung 5. Zonenrand-Ermutigung: „Gegenwarten“, in Cottbus uraufgeführt.

⁸ Lediglich Katharina Schlender, Jenny Erpenbeck und Fritz Kater untersuchen in einigen ihrer Texte jene Grenzüberschreitungen von Aggression und Gewalt auch an Täterinnenfiguren.

⁹ MARTIN, CHRISTIAN: Fast Fut. ein kammerspiel. henschel SCHAUSPIEL Theaterverlag. Manuskript. Berlin 2001, S. 47. Die Uraufführung fand am 2.3.2002 in Bremen statt.

romantischen Liebe¹⁰ kurzfristig Trost und Hoffnung versprechen. Gerade junge Frauenfiguren sind oftmals die einzigen Lichtgestalten inmitten verödeter Landstriche, sie träumen noch von einer besseren Zukunft und bewahren einen Rest von Souveränität und Menschlichkeit. Es verwundert nicht, dass sie Opfer von Gewalt werden und als Märtyrerinnen enden. Auch die Außenseiterinnen kehren zurück, sie, die in der Dramatik der DDR mitunter als Brandstifterinnen öffentliches Aufsehen erregten, verbrennen sich nun selbst (Sybille Berg: EIN PAAR LEUTE SUCHEN DAS GLÜCK UND LACHEN SICH TOT, 1999; Oliver Bukowski: STAND BY, 2004). Der Ausstieg aus der Leistungsgesellschaft scheint nicht möglich, außer im sozialen oder physischen Tod. An die Stelle der Utopie des Eros, die eine Intimität der Zweisamkeit den gesellschaftlichen Normen entgegenstellt, rückt die Verweigerung von Sozialität sowie die lustvolle oder provokative Selbstausslöschung. Die Utopie des Eros als vorgesellschaftlicher Raum, der noch ganzheitliche Erfahrungen zulässt und im Ideal der romantischen Liebe wiederholt wird, verliert für einige der Außenseiterinnen vollständig an Wert. Sie versuchen der Zweckbestimmtheit ökonomischer Strukturen zu entkommen, indem sie die unbedingte Einsamkeit suchen, in der es keiner äußeren Anerkennung mehr bedarf:

„Trutz: Niemand wwill mich ganz. / So isst das. Doch. Nur Nadja. / Ddie will mich ganz. / Ganz und gar nicht will ddie mich.“¹¹

Das Ergänzungsmotiv, das als ein wichtiges Motiv der DDR-Dramatik herausgearbeitet werden konnte, verliert unter den ökonomischen und sozialen Bedingungen der Deindustrialisierung seine Relevanz. Die Utopie einer ganzheitlichen, humanistischen Arbeitsethik und Produktionsweise, die in den Theater texts der DDR über die Ergänzung von polar inszenierten stereotypen Geschlechterrollen ausgestaltet wurde, schreibt sich nach 1990 weder in den arbeitenden noch in den arbeitslosen Figuren fort.

Gisela Steineckers Formulierung von der Notwendigkeit eines Vergessens, die hier eingangs zitiert wurde, könnte man vor dem Hintergrund der Texte ostdeutscher AutorInnen nach 1990 um den Verweis auf die Kontinuität eines kulturellen Gedächtnisses ergänzen. Fritz Kater sagt: „Es existiert so etwas wie eine biografische Herkunft“¹², und ein Ausblick auf Texte ostdeutscher AutorInnen nach 1990 scheint seine Aussage zu bestätigen. In allen Stücken ist – trotz katastrophaler, von gesellschaftlicher wie individueller Ausweglosigkeit geprägter Szenarien – Arbeit dennoch die entscheidende Kategorie, um die Erfahrung des Menschlichen zu vermitteln. Einen Diskurs, wie ein René Pollesch ihn führt, wenn er in seinen Texten jene gesellschaftliche Auf- und Überbewertung von Arbeit als normierenden und gewaltsamen kulturellen Prozess dekonstruiert, findet man kaum. In der

¹⁰ Vgl. ILLOUZ, EVA: Der Konsum der Romantik. Liebe und die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus. Frankfurt/Main 2003.

¹¹ SCHLENDER, KATHARINA: Trutz. henschel SCHAUSPIEL Theaterverlag. Manuskript. Berlin 2001, S. 59. Für das Stück bekam die Autorin 2001 den Kleist-Förderpreis für junge DramatikerInnen, es wurde ein Jahr später, am 27.1.2002 an den Vereinigten Städtischen Bühnen Krefeld-Mönchengladbach uraufgeführt.

¹² „ICH BIN QUASI AUCH EIN PROZESS.“ Armin Petras, Chef des Maxim Gorki Theaters, über Verrat, Berliner Tempo und sein neues Stück „Mala Zementbaum“. Gespräch mit Christine Wahl und Rüdiger Schaper. Tagesspiegel, 7.2.2007. <http://www.tagesspiegel.de/kultur/art772,1966254>.

Auseinandersetzung mit Arbeit unter den Bedingungen einer globalen Marktwirtschaft wird von den meisten ostdeutschen AutorInnen das Verständnis von Arbeit als wichtigstes Moment gesellschaftlicher wie individueller Entwicklung und Teilhabe wiederholt, es werden kaum alternative Formen öffentlicher Anerkennung verhandelt.

9.1.1. „VATER: HIER IST KRIEG. / BETTINA: DER DREHT DURCH.“¹³

Das Ende der Menschwerdung und die psychisch-moralische Erkrankung des arbeitslosen Individuums

ARBEIT UND MENSCHLICHE WÜRDE heißt ein Buch von Oskar Negt, welches er im Jahr 2001 veröffentlichte. Darin kennzeichnet er die ansteigende Arbeitslosigkeit des ausgehenden 20. Jahrhunderts als einen kriegesischen „Gewaltakt“, vollzogen unter den Herrschaftsbedingungen einer globalen Marktwirtschaft, in der einige wenige Unternehmer über das Schicksal von vielen Menschen verfügen.

„Arbeitslosigkeit ist ein Gewaltakt. Sie ist ein Anschlag auf die körperliche und seelisch-geistige Integrität, auf die Unversehrtheit der davon betroffenen Menschen. Sie ist Raub und Enteignung der Fähigkeiten und Eigenschaften [...] Wenn wir den gegenwärtigen Krisenzustand unserer Gesellschaft begreifen wollen, müssen wir zuerst einmal die Erkenntnis zulassen, daß die Arbeits- und Erwerbsgesellschaft zu einem gesellschaftspolitischen Kampfplatz geworden ist, auf dem die verfeindeten Positionen Kriegsziele definieren, Grenzen von Herrschaftsgebieten, Einflusssphären, Symbolbesetzungen und Privilegien festlegen.“¹⁴

Der Philosoph und Soziologe, der durch seine Arbeitszeitstudien und gemeinsamen Arbeiten mit Alexander Kluge bekannt wurde, untersucht in seinem Buch in Anschluss an Globalisierungstheorien von Elmar Altvater, Birgit Mahnkopf¹⁵ und Ulrich Beck¹⁶ den Zusammenhang von Krieg, Gewalt und Arbeit und warnt vor dem Verlust menschlicher Würde, der seiner Meinung nach mit der aktuellen Erosion der Arbeits- und Erwerbsgesellschaft einhergeht. Würde ist an Autonomie geknüpft, die der Mensch im Zustand der Arbeitslosigkeit zu verlieren scheint, da die Gesellschaft keine anderen Möglichkeiten öffentlicher Anerkennung anzubieten hat. Diese Anerkennung, so Negt, ist jedoch nötig, um Identität und Selbstwertgefühl herzustellen bzw. zu wahren.

„Es ist dabei zunächst noch keine Rede von Selbstverwirklichung in der Arbeit, sondern nur von der bloßen Möglichkeit, durch gegenständliche Tätigkeit, und sollte sie auch noch

¹³ BUHSS, WERNER: Deutsche Küche. henschel SCHAUPIEL Theaterverlag. Manuskript. Berlin 2002, S. 28. Das Stück wurde am 25.8.2003 in Magdeburg uraufgeführt.

¹⁴ NEG, OSKAR: Arbeit und menschliche Würde. 2. Auflage. Göttingen 2002, S. 10f.

¹⁵ ALTVATER, ELMAR; MAHNKOPF, BIRGIT: Grenzen der Globalisierung. Ökonomie, Ökologie und Politik in der Weltgesellschaft. Münster 1996.

¹⁶ BECK, ULRICH: Was ist Globalisierung? Frankfurt/Main 1997.

so entfremdet sein, die materiellen Grundlagen der Existenz zu sichern und dadurch in den Genuß der einzig verfügbaren öffentlichen Anerkennungsprivilegien zu gelangen.“¹⁷

In jedem Menschen ist das menschliche Gattungswesen repräsentiert, Würde heißt daher auch, die Menschheit in der anderen Person zu achten und gleichzeitig Anspruch darauf zu haben, selbst diese Achtung zu erfahren. Diese gegenseitige Achtung des bzw. der jeweils anderen als RepräsentantIn der Menschheit benennt Negt in Anschluss an Kant unter dem Begriff der Würde als das, was „die Menschen in ihrer Gattungsgeschichte von den Tieren und den Dingen unterscheidet“.¹⁸

Wie bereits an den eingangs beschriebenen Szenarien deutlich wird, inszenieren die meisten AutorInnen den gesellschaftlichen Zustand nach 1990 in den Bildern eines aggressiven, kriegesischen Überlebenskampfes, auch hier wird der Zusammenhang zwischen Arbeit und Gewalt untersucht. In Oliver Bukowskis Stück GÄSTE heißt es:

„ER: Schon wenn ich nur wollt ein Güllefahrer werden, mit halberwegs Auskommen – ich müßt wollen, wollen, wollen weit drüberweg. Müßt mir vornehmen, ein Kosmonaut zu werden, den Mond ansteuern – dann tät der Schwung vielleicht reichen bis zum Güllefahrer, mit halberwegs Auskommen. Das ist jetzt so. Krieg: die Unbeweglichen sind gleich mausetot. Wir sind beweglich, Kathrin, bewegliche Ziele. Na eben so Krieg eben.“¹⁹

Ähnlich wie bei Oskar Negt wird in den Texten vorausgesetzt, dass menschliche Würde im Wesentlichen durch Arbeit vermittelt und gewährleistet wird. Die Arbeitslosigkeit vieler Figuren löst daher nicht nur einen Zustand der Resignation und Verwahrlosung aus, sie entwickelt darüber hinaus eine eigenwillige „depressive Dynamik“, ein Begriff, mit dem Christiane Morgenroth die psychosoziale Entwicklung einer Gesellschaft beschreibt,²⁰ die ihre Mitglieder aus den verlässlichen Strukturen der Arbeit entlässt, ohne ihnen Alternativen anzubieten. In Bukowskis genanntem Stück wird diese Dynamik als Strudel, als ein immer schneller und wilder werdender Kreistanz der DorfbewohnerInnen erfahrbar:

„daß man für einen Moment die ganze Existenznot, den beginnenden Wahnsinn der Dörfler ahnen kann. / Dann ein gnädiges / Black.“²¹

Das Verständnis von Arbeit als Mittel der Menschwerdung ist der prägende Hintergrund der Stücke, die jene psychosoziale Dynamik aufgreifen und als Prozess der Entzivilisierung von Mensch und Gesellschaft vorführen. Der Verlust von Arbeit führt hier zum Verlust der Möglichkeit auf Menschwerdung und damit in vorzivilisatorische, tierische Seinsformen

¹⁷ NEG (2002), S. 15.

¹⁸ NEG (2002), S. 10.

¹⁹ BUKOWSKI (1999), S. 61.

²⁰ Vgl.: MORGENROTH, CHRISTIANE: Sprachloser Widerstand. Zur Sozialpathologie der Lebenswelt von Arbeitslosen. Frankfurt/Main 1990; siehe auch NEG (2002), S. 15.

²¹ BUKOWSKI (1999), S. 62.

hinein.²² Die Figuren verlieren ihren aufrechten Gang, sie fallen vor potentiellen KundInnen oder ArbeitgeberInnen auf die Knie, die finanziell abhängige Ehefrau wird von ihrem Mann „Kuhchen“ gerufen und geschlagen, um die Ehe „zu pflegen“, ²³ brutal vergewaltigte Frauen ziehen sich auf Händen und Füßen die Treppe zu ihrer Wohnung hinauf.²⁴ In vielen Dialogen zeigt sich eine auffällige Tiermetaphorik, die den Ausbruch der Barbarei aus Verhältnissen der Erniedrigung und Demütigung kennzeichnet. Bei Volker Braun heißt es:

„Es ist nun mal so, daß dort, wo Müll ist, Ratten sind, und daß dort, wo Verwahrlosung herrscht, Gesindel ist. Das muß in der Stadt beseitigt werden. / Wir sind gemeint.“²⁵

In vielen der Stücke wird darüber hinaus das Motiv der abhängigen Hausfrau re-inszeniert: Kennzeichnete ihr Eintritt in das Erwerbsleben in den Stücken der DDR-Dramatik eine ökonomische und persönliche Befreiung, wird diese nun wieder zurückgenommen. Die Rückkehr der Hausfrau, aber auch die oftmals schematische Inszenierung von Prostituierten als Frauenfiguren, denen keine andere Möglichkeit bleibt, als ihren Körper auf dem Markt zu verkaufen, zeugen von einer neuerlichen ökonomischen und sexuellen Ausbeutung. Hier erfahren die Motive der 50er und 60er Jahre unterschwellig eine Renaissance, die nicht erwerbstätige Frau wird dramaturgisch in einen Zustand der Erniedrigung und des Identitätsverlustes hineingeführt und wiederholt – unter umgekehrten Vorzeichen – als unglückliche Hausfrau oder gedemütigte Prostituierte letztlich die alte Verknüpfung von Arbeit und Emanzipation.

„HEIKE: Wenn ich, die Röpenack / geborne Paschke, wenn ich / dich also nicht mehr ranließ / wo du im Suff und / aufgegeilt vom Video der Papi-Ecke / Dein ‚Sensn breit, mein Schatz‘ / in meine Gurkenmaske bellst / Wenn ich das also alles / nicht mehr tun tätn täte / Nur dann noch, wenn ich / Deine Liebe spür / Das wär doch / ganz schön Würde / Oder nicht?!“²⁶

Doch der Würdeverlust des Einzelnen führt nicht nur zur psychischen Zerstörung des Individuums, zu dessen Herausfallen aus dem gesellschaftlichen Rahmen sozialer Anerkennung, sondern fällt wiederum auch auf die Gemeinschaft zurück, da die Regeln und Übereinkünfte gesellschaftlichen Zusammenlebens nicht mehr greifen können. Menschsein verliert mit dem Abhandenkommen des aufrechten Ganges an Wert und Bedeutung, unter den Bedingungen der Erniedrigung schwindet auch die Fähigkeit, in dem oder der anderen die menschliche Gattung achten und respektieren zu können. In Anna Langhoffs Stück FRIEDEN FRIEDEN (1997) beschimpft der arbeitslose Ehemann seine (noch) arbeitende

²² Der Verlust von Arbeit wird darüber hinaus als sozialer Statusverlust inszeniert: wer keine Arbeit hat, fällt aus den gesellschaftlichen Beziehungen heraus und wird in diesem Ausschluss zum Fremden und Heimatlosen.

²³ Vgl.: BUKOWSKI, OLIVER: Nach dem Kuss. Shakespeare-Schwank. Kiepenheuer Bühnenvertriebs-GmbH. Bühnenmanuskript. Berlin 2006. Das Stück wurde in einer Inszenierung des Theater 89 Berlin am 31.5.2006 bei den Ruhrfestspielen in Recklinghausen uraufgeführt.

²⁴ Vgl.: MARTIN (2001).

²⁵ BRAUN (1999), S. 23.

²⁶ BUKOWSKI (2006), S. 3.

Frau als Staubmilbe und Haustier²⁷ und hält sie und die Kinder schließlich in einem laut Regieanweisung heruntergekommenen Wohnzimmer gefangen, das an Sozialwohnung, Plattenbau oder Obdachlosenheim erinnern soll und von Ungeziefer wimmelt. Es scheint als würden die Kriegsbilder, die während des gesamten Stückes im Fernseher laufen, im Mikrokosmos der Familie reproduziert, die Aggression und das Gefühl der Demütigung werden abgeleitet, um eine Selbstzerstörung aufzuhalten.

„SOHN: Scheiß Frieden. Ich brauche niemanden. Ich muß allein sein, allein mit mir, und kämpfen, kämpfen, bis ich gewinne. (*Lacht.*) Ewigkeit! (*Pause.*) Nichts begriffen. Man muß unendlich werden. Das Schlimmste ist, wenn du jemanden brauchst. Der Mensch muß das Rennen überleben, er muß Krieg führen. Denk doch mal nach. Jammern, heulen. Und? Ohne Gewalt verschlammt alles, jede Idee.

[...]

TOCHTER: Ja, ja. Gerede! Was stört dich?

SOHN: Nichts. Alles geht seinen Gang. (*Lacht.*) Jeder Arsch hat das Recht auf ein Dasein. Dabei gibt es gar nicht genug Raum.

[...]

SOHN: Ohne Auslese triffst du letztlich nur noch auf dich. So sieht es aus. Und warum? Weil niemand getötet werden darf. Du bist und bleibst dein einziger Gegner.“²⁸

Die Inszenierung der „Entmenslichung“ von arbeitslosen Figuren orientiert sich dabei in ihrer Trennung zwischen „bestialischem“ und „humanem“, sprich einem an ethischen Normen orientierten Verhalten, deutlich am humanistischen Menschenbild, das wiederum den Moralkodex der christlichen Gebote als Ethik ohne Religion wiederholt. Über das gewaltsame, durch die Tiermetaphorik charakterisierte Gebaren der Figuren wird nicht nur ein Verlust von Zivilisation beklagt, sondern auch ein Katalog der Todsünden reaktiviert. Nicht nur die strukturelle Verelendung, durch die Maßlosigkeit von einigen Wenigen ausgelöst, sondern auch der moralische Verfall der Figuren selbst, ihr Neid und ihre Habgier stürzen sie in die Katastrophe. Die männlichen Figuren geben sich häufig dem Zorn hin, der sich schließlich in Fremdenhass, Totschlag und Vergewaltigungen niederschlägt und einem Fluch gleich mit der globalen Marktwirtschaft einherzugehen scheint.²⁹ Der Tanz wird von vielen AutorInnen als Ausdruck einer tief greifenden gesellschaftlichen Psychose vorgeführt. Volker Braun kennzeichnet ihn gar als existentiellen Tanz um verdorbene Kartoffeln:

„Wie denkt man in einer Zeit, deren im Grund für unerreichbar gehaltne Utopie das bloße Überleben der Gattung ist? Angstgetrieben, intensiviert sich der Tanz um die Kartoffeln.

²⁷ LANGHOFF, ANNA: Frieden Frieden. IN: Theater der Zeit 4/1997 S.84. Die Uraufführung fand am 10.12.1997 am Deutschen Theater in Berlin statt.

²⁸ LANGHOFF (1997), S. 84.

²⁹ Die klassische Theologie beschreibt sieben Charaktereigenschaften, die sie als Ursachen von Sünden kennzeichnet: Superbia (Hochmut, Übermut, Eitelkeit, Ruhmsucht), Avaritia (Geiz, Habgier, Habsucht), Invidia (Neid, Missgunst, Eifersucht), Ira (Zorn, Wut, Vergeltung, Rachsucht), Luxuria (Wollust, Unkeuschheit), Gula (Völlerei, Gefräßigkeit, Unmäßigkeit, Maßlosigkeit, Selbstsucht), Acedia (Trägheit des Herzens und des Geistes, Faulheit, Überdruß).

Stolpernd, joggend, panisch von einander abhängig, jagen wir um die maroden
Kartoffeln.“³⁰

In einigen Stücken wird der Tod als einzig verbleibendes Moment beschworen, in dem man sich dem wilden Tanz entziehen und moralische Reinheit bewahren kann:

„DER HAUSMEISTER: da könnens / dort draußen in der welt / noch so wild tanzen /
ums goldene kalb / oder verrückt spielen / oder versuchen / die zeit einzuholen / alle hörst
du alle / tuns scheitern / einer wie der andere / ob so oder so / wens ihnen / die lieb / in
der seele fehlt / verstanden [...] / aber der tod / der tod is doch in wahrheit / vielleicht hm /
das ewige leben / die ewige lieb“.³¹

Der Hausmeister aus Christian Martins Stück FAST FUT wird im Folgenden einem selbsternannten Rächer gleich die Prostituierte Mandy erschießen und dann sich selbst. Seine nächtliche Phantasie, in der sie ihn wie eine fürsorgliche Krankenschwester pflegt, verflüchtigt sich im Tageslicht. Am Morgen ist sie wieder die elende Hure und der Patient wird zum elenden Mörder, der endlich „aufräumen“ will. Der Gestus des oder der Kranken, der bzw. die keine Heilung mehr findet, ist vielen arbeitslosen Figuren parallel zum Motiv der Entmenschlichung eingeschrieben. Über die Verknüpfung von Demoralisierung, Entmenschlichung und psychischer Erkrankung wird das Bild bzw. Szenarium einer „kranken Gesellschaft“ entworfen – ein Szenarium, das bereits 1955 in Erich Fromms kulturkritischer Arbeit THE SANE SOCIETY beschrieben wird.³² In der Auseinandersetzung mit der Rolle des Konsums im Kapitalismus konstatiert Fromm eine Entfremdung des Menschen von sich selbst und seinen Produkten und kennzeichnet sie als tief greifende, seelische Zerstörung. Die Arbeitslosigkeit des entfremdeten homo consumens erzeugt inmitten des gesellschaftlichen Warenüberflusses eine Psychologie des Mangels, die wiederum in Angst, Neid und Egoismus mündet. Vor dem Hintergrund einer kulturellen Moralvorstellung, der zufolge derjenige, der nicht arbeitet, auch nicht essen soll, muss ein jedes Individuum in den psychologischen Kategorien des Mangels gefangen bleiben, auch wenn diese längst nicht mehr dem ökonomischen Stand westlicher Konsumgesellschaften entsprechen.³³

Die arbeitslosen Figuren der Texte ab 1990 scheinen in eben dieser Psychologie des Mangels gefangen, sie, die nicht mehr produzieren und damit auch weniger konsumieren können, empfinden sich als ausgeschlossen von einer Normalität, die unverändert das Prinzip der

³⁰ BRAUN (1999), S. 25.

³¹ MARTIN (2001), S. 51.

³² FROMM, ERICH: Wege aus einer kranken Gesellschaft. Eine sozialpsychologische Untersuchung. Frankfurt/Main, Berlin, Wien 1981.

³³ In einem späteren Aufsatz von 1966 spielt Fromm bereits die Idee eines Grundeinkommens durch: „Das garantierte Einkommen würde nicht nur aus dem Schlagwort ‚Freiheit‘ eine Realität machen, es würde auch ein tief in der religiösen und humanistischen Tradition des Westens verwurzeltes Prinzip bestätigen, daß der Mensch unter allen Umständen das Recht hat zu leben. Dieses Recht auf Leben, Nahrung und Unterkunft, auf medizinische Versorgung, Bildung usw. ist ein dem Menschen angeborenes Recht, das unter keinen Umständen eingeschränkt werden darf, nicht einmal im Hinblick darauf, ob der Betreffende für die Gesellschaft ‚von Nutzen‘ ist.“ FROMM, ERICH: Psychologische Aspekte zur Frage eines garantierten Einkommens für alle. IN: DERS.: Gesamtausgabe in zwölf Bänden. Band V. München 1999, S. 310.

Arbeit als zentrales Moment gesellschaftlicher Teilhabe setzt und werden in diesem Sinne auch von ihrer Umwelt bewertet. In der Inszenierung als Kranke und Ausgeschlossene sind sie jedoch auch von der Anstrengung befreit, sich selbst als SchöpferInnen gesellschaftlicher Verhältnisse wahrzunehmen, wie dies Fromm für dringend notwendig erachtet. Das Bild des erkrankten bzw. psychisch zermürbten Individuums verweist weniger auf ein handelndes Subjekt, welches in die Verantwortung genommen werden kann, sondern vielmehr auf die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen der Erkrankung, denen es ausgeliefert scheint. Die Katastrophe wird als folgerichtige Entladung einer zerstörten Psyche vorgeführt, nur selten werden gesellschaftliche Strukturen als veränderlich gefasst oder gar Handlungsoptionen ausgelotet.

„Bettina: Du bist krank.

Vater: Krank.

Wenn es krank ist daß ich mich wehre bin ich eben krank dann will ich auch nicht mehr gesund werden hol die Messer hab ich gesagt ...“³⁴

In Werner Buhss' DEUTSCHE KÜCHE ruft der Vater inmitten in der Verlobungsfeier seiner Tochter den Kriegszustand aus, er lässt niemanden mehr aus der Wohnung und ersticht erst den Nachbarn, später auch den Verlobten seiner Tochter. Seine Frau verweist auf die lange Vorgeschichte seiner Arbeitslosigkeit, an der sich bereits die Katastrophe erahnen lässt:

„Mutter: Dieses Jahr wär er sowieso Rentner. Aber vor zehn Jahren schon haben sie ihn weggekippt. Einfach so. Leben aus. [...] Die Umschulung hat ihm erst den richtigen Knacks gegeben. Schicken die ihn mit fünfundfünfzig vom Arbeitsamt auf eine Umschulung. Irgendwas mit Versicherungen. Wahrscheinlich weil er mit Schlips ne anständige Figur macht. Als er mit der Umschulung fertig war hat er sich krank schreiben lassen. Ich bescheiß doch die Leute nicht hat er gesagt und seitdem das Fernseh nach Werbung abgegrast.“³⁵

In der Metaphorik des die Werbung stupid abgrasenden Mannes ist wieder das Bild einer Vertierlichung angelegt, das den Verlust der freiheitlichen Selbstbestimmung und Mündigkeit dokumentiert. Im Bild des Kranken geht der Vater ebenfalls dieser Selbstbestimmung verlustig, im Sinne antiker Tragödien handelt nicht er, sondern die Geschichte bzw. das Schicksal spricht aus ihm. Sein Wahn ist Offenbarung und Verschlüsselung, Ausdruck einer Zerstörung und Ohnmacht zugleich.

Es lassen sich insgesamt nur wenige Beispiele finden, in denen Visionen alternativer öffentlicher Anerkennung oder eine Handlungsfähigkeit der Figuren vermittelt werden. Rudi Strahl entwirft in seinen Stücken KEIN BAHNHOF FÜR ZWEI (1997) und EIN SELTSAMER HEILIGER ODER EIN IRRER DUFT VON BIBERNELL (1995) die Vorstellung von einer selbst organisierten Tätigkeit, in denen die hermetische Definition von Arbeit als Lohnarbeit aufgelöst werden soll. Im Rahmen eines kleinen, überschaubaren Gemeinwesens, sei es ein

³⁴ BUHSS (2002), S. 37.

³⁵ BUHSS (2002), S. 21.

Dorf oder ein stillgelegter Kleinstadtbahnhof, werden Formen kollektiven Arbeitens und der Selbstversorgung ausprobiert. Auch hier stehen am Anfang eine Arbeits- und Perspektivlosigkeit, die aber über den solidarischen Zusammenhalt der Gemeinschaft weitgehend konfliktfrei in selbst organisierte Tätigkeiten überführt werden. Zum Teil wird den arbeitslosen Figuren dabei auch eine gewitzte Kleinkriminalität zugeschrieben, die sie aus dem Status überwältigter Opfer herauslöst. Sie versuchen über illegale Betätigungen sich das zu verschaffen, was Pierre Bourdieu als ökonomisches, kulturelles und soziales Kapital beschreibt.³⁶ So erfindet auch die arbeitslose und nicht krankenversicherte Henrjette Knobbe aus Volker Brauns Stück DER STAUB VON BRANDENBURG (1999), die volltrunken in ein Bauloch fällt, im Krankenhaus einen anderen, heldenhaften Hergang des Unfallgeschehens. Sie behauptet, die Verletzung von Hand und Bein rühre daher, dass sie einen alten Mann vor dem Übergriff durch Skins bewahrt habe. Daraufhin wird sie kostenlos behandelt und als Heldin von Potsdam in den Nachrichten gefeiert, die Regierung verspricht ihr einen Arbeitsplatz und die BILD-Zeitung schickt einen Scheck. Der Soziologe Ralf Dahrendorf meint in einem Interview von 1997 in der Zeitschrift DU provokativ:

„Die Kriminalität ist heute vielleicht das zentrale Thema überhaupt. Ich glaube, sie ist in unserer sich so rasch wandelnden Arbeitswelt sogar das Gegenstück zum Klassenkampf von vor hundert Jahren.“³⁷

Kerstin Hensel wiederum fasst in ihrem Stück GRIMMA (1996)³⁸ die Bewegungsunfähigkeit ihrer Figuren als ein Sterben „aus der eigenen Beschränkung“ und Kleingeisterei heraus,³⁹ sie scheint sie mit dem schlussendlichen Sturz von einem Berggipfel regelrecht dafür zu bestrafen. Der Untergang ist hier auch selbst verschuldet. Es ist einer der wenigen Texte aus der Zeit nach 1990, die jene dramaturgische Katastrophenkausalität in Frage stellen, die entsteht, wenn die gesellschaftliche Verelendung über die Konstruktion von erkrankten Opfern, die fast zwangsläufig zu TäterInnen werden müssen, inszeniert wird. Konnte man anhand der DDR-Dramatik häufig von einem Happy-End-Optimismus sprechen, dem Konflikte und Widersprüche aufgeopfert werden, muss man nun vielen der seit 1990 erschienenen Texte ostdeutscher AutorInnen einen Katastrophenpessimismus attestieren, in dem nur äußerst selten Handlungsoptionen der Figuren ausgelotet und szenisch erprobt werden.

³⁶ Vgl.: BOURDIEU, PIERRE: Die verborgenen Mechanismen der Macht. Schriften zu Politik und Kultur 3. Bd. 1. Hamburg 1992.

³⁷ NEUE WELTORDNUNG. Ein Gespräch mit Ralf Dahrendorf. Von Markus Haefliger. IN: du. Die Zeitschrift der Kultur 5/1997, S. 20.

³⁸ HENSEL, KERSTIN: Grimma. Komödie. IN: Theater der Zeit 4/1996.

³⁹ „Überall ist Grimma. Das kleine Denken ist damit verhaftet. Aber wenn jemand damit den Osten assoziiert: Na bitte.“ HENSEL, KERSTIN: Überall ist Grimma. Kerstin Hensel im Gespräch mit Ronald Richter. IN: Theater der Zeit 4/1996, S. 86f.

9.1.2. „WENN ICH HIER JEMALS / RAUSKOMME OB TOT ODER LEBENDIG ICH WILL DANN / NICHT MEHR ARBEITEN MÜSSEN“. ⁴⁰

Die Inszenierung entfremdeter Arbeit und die Unmöglichkeit erfolgreicher Selbstverwirklichung

Die Inszenierung von arbeitenden Figuren in den Texten nach 1990 stellt die Behauptung Negts, die Würde des Menschen ließe sich noch durch eine entfremdete Arbeit herstellen, deutlich in Frage. Die Idee einer metaphysischen Menschwerdung oder moralischen Heilung durch Arbeit kann nur noch im Versprechen, als moralischer Impetus und in der Sehnsucht danach überdauern, der Realität der arbeitenden Figuren hält sie längst nicht mehr stand. Es lässt sich in den Texten nach 1990 eine Fortschreibung des Entfremdungsmotivs der DDR-Dramatik erkennen, so dominieren in den Szenarien ebenfalls Außenseiterinnenfiguren, die an den Rändern der Gesellschaft schlecht entlohnerten Tätigkeiten nachgehen. Es sind in Anschluss an Georg Seidels Figur der Carmen Kittel zumeist ungelernte Arbeiterinnen, sie haben nur selten qualifizierte Abschlüsse, und wenn doch, sind diese nicht mehr viel wert. Die inszenierten Arbeiten sind im Bereich der klassischen Industriearbeit oder im unteren Dienstleistungsbereich angesiedelt, die Figuren arbeiten am Fließband, als Heimarbeiterin oder als Verkäuferin. Häufig werden die Arbeiten stark metaphorisch aufgeladen, sie verweisen deutlich auf ein soziales Abseits der Figuren, indem sie auf die Kanalisation, den Abfall oder die Exkremente einer Gesellschaft anspielen. Eine Figur in Oliver Bukowskis Stück GÄSTE arbeitet als Güllefahrer, die Mutter in Anna Langhoffs FRIEDEN FRIEDEN ist in einer Klowürfelfabrik angestellt. Andy aus Christian Martins Stück FAST FUT verlegt Fäkalienrohre und Nelly aus Helmut Bez' Stück NELE UND DIE LEUTE VON ALTWREECH verdient ihr Geld als Müllsortiererin. Ähnlich wie in den Entfremdungsszenarien der DDR-Dramatik wird hier die Problematik sozialer Exklusion verhandelt, versinnbildlicht im Gestank, der den Figuren auch nach Arbeitsschluss noch anhängt. Darüber hinaus zeigt sich die Exklusion auch in der Tatsache, dass die schlechte Entlohnung dieser ungelernten Arbeiten keine ökonomische und kulturelle Teilhabe an der Gesellschaft ermöglicht.

„Mario: Ich habe dir gesagt: Wir müssen zu Geld kommen! Wie wir hier leben, Nelly! Sieh dich um in dieser elenden Drecksbude! Ich will raus hier! Wir müssen raus hier. Ich halte es nicht mehr aus! Ich will leben!
Nelly: Ich habe acht Stunden am Tag mit Müll zu tun, da kommts mir hier vor wie bei feinen Leuten ...
Mario (Brüllt.): Ich will leben!“⁴¹

Die Inszenierung von Entfremdung in der DDR-Dramatik hatte das Gegenüber der schöpferischen Tätigkeit, sie demonstrierte in erster Linie das Versprechen auf Ästhetisierung und Freiheit in der Arbeit, die Vorstellung, dass eine verstaatlichte, sozialistische Produktion

⁴⁰ KATER, FRITZ: TANZEN! (industrial soap opera). IN: Theater der Zeit 10/2006, S. 67. Die Uraufführung fand 2006 im Rahmen des Steirischen Herbsts in Graz statt, die deutsche Erstaufführung erfolgte am 31.5.2006 am Maxim Gorki Theater in Berlin.

⁴¹ BEZ, HELMUT: Nele und die Leute von Altwreech. Eine Komödie. henschel SCHAUSPIEL Theaterverlag. Manuskript. Berlin 1999, S. 52. Das Stück wurde am 23.10.1999 in Potsdam uraufgeführt.

allseitig entwickelte Persönlichkeiten hervorbringen würde. Der Schwerpunkt der Texte aus den 70er und 80er Jahren lag auf der Offenlegung von disziplinierenden und entmündigenden Facetten in der Arbeit, eine Kritik, die auch auf die politische Entmündigung durch den Staatsapparat abzielte. Die Texte nach 1990 lassen ihre Figuren zwar vereinzelt auch von schöpferischen Arbeiten träumen – die Sehnsucht nach dem weißen Arbeitskittel wird im Traumbild von weißen Tischdecken in einem eigenen Restaurant wiederholt –, der Hauptfokus in der Inszenierung entfremdeter Arbeit liegt aber auf dem Spannungsfeld zwischen Arbeit und Arbeitslosigkeit:

„Ich hab noch Arbeit. Das ist wie ein Traum: / Wenn ich erwache, Bruder, darf ich
aufstehn / Die Zähne putzen, Frühstück fassen, gehen / Durch eine Tür auf eine Straße
und / Die Straße lang. Wohin. Auf Arbeit, Bruder. / Die Gegend menschenleer, ganz
Brandenburg / Liegt in den Betten arbeitslos / Im Morgengrauen auf dem großen
Bauplatz / Wildfremde Leute, stumm und gelbgesichtig [...] Mein Arbeitsplatz ist mein
Asyl, und du / Der draußen zusieht, du bist in der Fremde.“⁴²

In den Vordergrund rücken die Kritik und der Zweifel an einer Gesellschaft, die das Individuum nach seinem Marktwert bestimmt, nach seiner Tauglichkeit als Arbeitskraft und Wirtschaftsfaktor.

„FRANZ: der mobile mensch ha / in der freien freizeitgesellschaft / immer in bewegung
mußt bleiben / ich habs geschnallt / wenns auch bloß im kreis is / [...] ohne rücksicht / auf
der überholspur.“⁴³

Die ökonomische Normierung des Individuums vollzieht sich dabei an den Schnittstellen des Eigentums, über das die meisten Figuren der Texte nicht oder nicht mehr verfügen. In der Inszenierung dieser ihre Arbeitskraft veräußernden Figuren wird die marxistische Analyse der kapitalistischen Arbeit wiederholt, sie kann nur als entfremdete Arbeit erscheinen, weil sie der gegenseitigen Abhängigkeit der hegelschen Herren und Knechte bedarf und sie unaufhörlich reproduziert. Bei Volker Braun heißt es, nicht ohne verklärende Wehmut:

„Unsre Äcker / Sind wir los, die Knechte kommen.“⁴⁴

Carmen Kittel litt an der Unterwerfung unter eine normierende Moral, an einer vor allem politisch motivierten Vergesellschaftung, die sich sowohl in der Arbeit im lichtlosen Kartoffelbunker als auch in der Gleichförmigkeit der Neubauwohnungen manifestierte. Die Frauenfiguren in den Texten nach 1990 leiden an ihrer Angst oder an der Tatsache, jede Möglichkeit auf Lebensgestaltung zu verlieren und nur noch um das pure Überleben zu kämpfen. Es ist das Schlachtfeld des Marktes, in einer kriegerischen Metaphorik inszeniert, das sich zerstörerisch in die weiblichen Körper einschreibt: Diese werden vergewaltigt, misshandelt oder verkauft. Die Perspektivlosigkeit und finanziellen Nöte erzeugen eine neue Form der Gleichförmigkeit: die Konformität des bloßen Existierens bzw. Überlebens.

⁴² BRAUN (1999), S. 6f.

⁴³ MARTIN (2000), S. 66.

⁴⁴ BRAUN (1999), S. 5.

Individualität ist ein Luxusgut, häufig genug erscheint sie in den Texten darüber hinaus nur als Plagiat eines käuflichen Produktes. Die Sinnentleertheit der Figuren zeigt wiederum deutliche Anleihen aus dem Entfremdungsmotiv der DDR-Dramatik, die Figuren sehnen sich oft schlicht danach, dass etwas passiert, dass das Leben nicht einfach an ihnen vorbei gehen möge.

„Mann: In Wirklichkeit begegnet sich doch kein Mensch heutzutage. / In Wirklichkeit muß man einkaufen. / In Wirklichkeit geht man ins Büro./ In Wirklichkeit hat man gar keine Zeit für eine Begegnung. [...]

Frau: Ich kann mir nicht vorstellen, daß überhaupt noch etwas passiert.“⁴⁵

In vielen Texten werden neben der Sinnentleertheit des frommschen homo consumens die Angstpotentiale aufgezeigt, die unter den Bedingungen einer von Arbeitslosigkeit geprägten Gesellschaft auch das arbeitende Individuum erfassen, das sich stärker denn je an den Eigentümer der Produktionsmittel verkauft und darüber seiner Würde verlustig geht. Bei Oskar Negt heißt es:

„Eine demokratische Gesellschaftsordnung hat aber ohne ein Minimum von existentieller Angstfreiheit der Menschen keinen Bestand.“⁴⁶

Der Kriegszustand bricht nicht nur in verwahrlosten Wohnzimmern oder verödeten Landstrichen aus, sondern reicht weit in die Unternehmen hinein. Doch im Gegensatz zur Inszenierung von arbeitslosen Figuren, deren Gewaltbereitschaft oft nach außen zielt, ist bei den arbeitenden Figuren eine Häufung von Selbsttötungen zu beobachten, der Krieg wendet sich verstärkt nach innen. Es sind vor allem die Frauenfiguren, deren Streben nach Sinnhaftigkeit und deren Anspruch auf eine individuelle Lebensgestaltung tödlich endet.

Die Inszenierung des Freitodes in den Texten ostdeutscher AutorInnen nach 1990 beinhaltet dabei eine ähnliche Symbolik wie im Rahmen der Entfremdungsdiskurse der DDR-Dramatik: Das sich selbst tötende Individuum mahnt die „Signatur der Freiheit“⁴⁷ in einem doppelten Sinne an. Zum einen verweist es auf die Unmöglichkeit eines erfüllten Daseins unter den gegebenen gesellschaftlichen Bedingungen und zum anderen stellt es der empfundenen Unfreiheit ein nicht zu nehmendes Recht auf Würde und Freiheit entgegen: das Recht, seinem Leben selbstbestimmt ein Ende zu setzen. Im Freitod setzt das Individuum den Verhältnissen, in denen es nicht aus seinem freien Willen heraus zu handeln vermag, einen Akt der Freiwilligkeit entgegen. Die Selbsttötung wird hier nicht als Handlung wider die eigene Moralität wie beispielsweise bei Immanuel Kant oder Emile Durkheim bewertet⁴⁸ oder

⁴⁵ RUGE, EUGEN: Vom Umtausch ausgeschlossen. IN: Theater heute 1/1991, S. 37. Die Uraufführung fand am 11.11.1991 in der Werkstatt des Bonner Schauspiels statt.

⁴⁶ NEGt (2002), S. 37.

⁴⁷ DECHER, FRIEDHELM: Die Signatur der Freiheit. Ethik des Selbstmords in der abendländischen Philosophie. Lüneburg 1999.

⁴⁸ KANT, IMMANUEL: Grundlegung zur Metaphysik der Sitten. Ditzingen 1986, S. 73; DURKHEIM, EMILE: Der Selbstmord. Neuwied, Berlin 1973, S. 396 ff.

gar im Sinne Denis Diderots als ein Verbrechen an der Gemeinschaft verurteilt,⁴⁹ sondern verweist eher Ludwig Feuerbachs Interpretation des Freitodes folgend darauf, dass die soziale Verpflichtung an ihre Grenzen geraten muss, wenn das Leben unerträglich wird.

„Der Selbstmörder verzichtet auf alle Genugtuung des Glückseligkeitstriebes, aber nur, um dadurch sich jeder Verletzung desselben zu entziehen; er will kein Glück mehr genießen, aber nur, um kein Unglück mehr zu leiden... [...] Der Satz: Ich will sterben, ist nur die willige Schlußfolge von dem widerwilligen Obersatz: Ich kann nicht mehr leben, ich muß sterben. [...] Wie es dasselbe Wesen, dieselbe Ursache ist, welche gegenwärtig Licht, abwesend Nacht macht, so ist es derselbe Grundtrieb, dieselbe Kraft, welche das Leben liebt und das Leben läßt, den Tod flieht und den Tod sucht. [...] Allein der Selbsterhaltungstrieb ist eins mit dem Glückseligkeitstrieb, und dieser steigt und fällt mit der Glückseligkeit.“⁵⁰

In den Entfremdungsszenarien der analysierten AutorInnen, ob nun der DDR-Dramatik oder der Texte nach 1990, versagt im Freitod die Gesellschaft und nicht das einzelne Individuum. Die jeweilige Figur erkennt ihre Unmöglichkeit, die eigenen Interessen im Rahmen gesellschaftlicher Interessen zu verwirklichen oder Glückseligkeit zu erlangen, und erinnert sich an das menschliche Vermögen zum willentlichen Töten des eigenen Ichs. Mit ihrem Tod werfen arbeitende wie von der Arbeitslosigkeit bedrohte Figuren die psychischen Fesseln des Scheiterns ab, die Knechtschaft der Bedeutungslosigkeit und Vergeblichkeit, in der sich Leben nicht mehr sinnvoll organisieren lässt.

„SIE: Leben. Was uns nicht umbringt, macht uns krank.“⁵¹

Der Freitod steht hier nicht nur für das letzte Recht auf Freiheit und formuliert einen Vorwurf an die Bedingungen gesellschaftlicher Existenz, sondern symbolisiert auch das Bedürfnis nach Lebendigkeit und Lebenslust, das in dem Akt der Verzweiflung für einen letzten Moment aufscheinen kann.

„SANDY: verkehrte welt
ANDY: was
SANDY: nix / nix für unsereins / nirgend nix
ANDY: was plapperst
SANDY: falsch alles
ANDY: nu
SANDY: tanzen möchte ich / drehn und drehn / bis in den himmel nein
Andy sucht für sie Musik im Radio, währenddessen springt Sandy vom Balkon.“⁵²

⁴⁹ DIDEROT, DENIS: Philosophische Schriften. Aus dem Französischen übersetzt von Theodor Lücke. Bd. 2. Berlin 1961, S. 460.

⁵⁰ FEUERBACH, LUDWIG: Über Spiritualismus und Materialismus, besonders in Beziehung auf die Willensfreiheit. IN: DERS.: Gesammelte Werke. Hg. von Werner Schuffenhauer. Kleinere Schriften IV (1851-1866). Band 11. Berlin 1972, S. 56 ff.

⁵¹ LANGHOFF (1997), S. 83.

⁵² MARTIN, CHRISTIAN: Vogtländische Trilogie. henschel SCHAUSPIEL Theaterverlag. Manuskript. Berlin 1990, S. 68. Das Stück wurde am 28.2.1996 im Theater 89 in Berlin uraufgeführt.

Der Tanz steht also ebenfalls für diese unmögliche Lebenslust, er ist nicht nur Sinnbild für die psychotische Dynamik einer Gesellschaft, sondern auch für den Möglichkeits- und Sehnsuchtsraum des einzelnen Individuums in ihr. Diese Ambivalenz hat Armin Petras alias Fritz Kater aufgegriffen, als er sein 2006 entstandenes Stück TANZEN! nannte, wie er im Interview mit der THEATER DER ZEIT erläutert.

„TdZ: Aus all dem könnte man nun auch geradewegs den Umkehrschluss ziehen, dass das moderne Arbeitsleben ein maßgeschneiderter Tragödienstoff ist. Darf man den Stücktitel – Tanzen mit Ausrufezeichen – in diesem Sinne als eine Art semi-erbauliche Durchhalteparole verstehen?

A.P.: Absolut, finde ich wichtig. Es gibt aber noch mehr Bedeutungen des Wortes ‚Tanzen‘ im Stück: Einmal, wie die junge Frau es begreift: Als eine moderne Form von Arbeit – und zwar eine, die sehr gut bezahlt wird anscheinend, aber gebunden ist an einen jungen Körper. Dann gibt es eine zweite Sorte Tanzen, das ist das Tanzen der älteren Frau: Eine Art Gesellschaftstanz, der ihr früher sehr viel Spaß gemacht hat. Also mit anderen Menschen zusammen, in einer Gruppe. Das wird eigentlich als das positive Tanzen angesehen. Und dann gibt es eine dritte Art Tanzen, eine übertragene, metaphorische. Nämlich in dieser Welt zu tanzen. Oder miteinander zu überleben.“⁵³

Die Männer- und Frauenfiguren in Katers Stück sind einem existentiellen und entfremdenden Leistungsdruck ausgesetzt, sie kämpfen tagtäglich um das Überleben als ArbeitnehmerIn in einer modernen Biotechfirma. Im Selbstmarketing der Geschlechter als Arbeitskräfte sind die Frauen einer doppelten Unterwerfung ausgeliefert, nicht nur ihre Jugend, sondern darüber hinaus auch ihre sexuelle Attraktivität wird zum Gradmesser ihrer Leistungsfähigkeit und -bereitschaft. Der geschlechtliche Körper und die einhergehenden geschlechtsspezifischen Formen der Ausgrenzung treten gerade im Kampf um den Arbeitsplatz deutlich zu Tage. Die 35-jährige Inga hat als Frau in diesem Alter kaum noch Chancen auf dem Arbeitsmarkt, wie sie im Gespräch mit ihrem Vorgesetzten Bernie selbst betont:

„bernie: mein gott wir brauchen alle das geld / aber sie sind doch eine junge attraktive frau sie / finden doch sicher etwas / anderes passendes
inga: ich bin nicht mehr jung in 5 jahren bin / ich 40 und dann bin ich schwer / vermittelbar / weil ich nicht mehr voll leistungsfähig bin
bernie: was soll ich da sagen
inga: sie sind ein mann“.⁵⁴

Bernie schlägt vor, Ingas Arbeitsvertrag heimlich um zwei Jahre vorzudatieren und damit eine Verlängerung herauszuschlagen, wenn sie ihn dafür sexuell tröstet. Die körperliche Attraktivität und Verfügbarkeit ist ebenfalls Grundlage für den beruflichen Aufstieg der 26-jährigen Sandra, die den Sprung in die Führungsetage kurzfristig zu schaffen scheint und damit wiederum bei Bernie eine Angst um seinen Arbeitsplatz auslöst. Auch wenn die Verletzungen des weiblichen Körpers im Vordergrund stehen – Inga verschwindet am Ende

⁵³ WAHL, CHRISTINE: Das Harte, das Weiche, das Serielle. Der Regisseur Armin Petras über Fritz Katers industrielle Seifenoper. IN: Theater der Zeit 10/2006, S. 57.

⁵⁴ KATER (2006), S. 67.

des Stückes mit einer Dose Tabletten im Duschaum – sind auch die männlichen Figuren nicht vor den Deformationen der Entfremdung gefeit. Sie legen sich krumm und „schruppe[n] wie ne Hafennutte“, ⁵⁵ Formulierungen, die nun nicht mehr nur die Ausbeutung des weiblichen, sondern auch die des männlichen Körpers beschreiben. Bernie versucht diese tief verankerte Demütigung heldenhaft umzucodieren, indem er sich mit dem Stummfilmstar Buster Keaton vergleicht:

„bernie: keaton steht auf einem zug / dessen bremsen gebrochen sind und er fährt /
immer weiter in den abgrund den / ganzen film lang immer die katastrophe vor / augen
und er zuckt nicht einmal / mit der wimper“. ⁵⁶

Eine kurzfristige Aufhebung der Entfremdung ist nur noch in Imaginationen von der Ferne oder von der Liebe möglich. Die Sehnsüchte des entfremdeten Individuums scheinen sich also kaum zu verändern, sie sind unter den Bedingungen eines entfesselten Marktes die gleichen wie unter den Bedingungen einer normierenden und entmündigenden Politik. Es sind die Bilder des Reisens, der Traum von unbekannten Ländern und einem anderen Leben an fernen Stränden oder die Hoffnung auf die erlösende große Liebe.

„ANJA: er kommt / er wird kommen / dann fahrn mir / huii wie der wind / ans meer / wirst
richtig gesund / endlich“. ⁵⁷

Die Figuren wollen besonders sein, und nicht austauschbar auf einem unabhängig von ihnen funktionierenden Marktplatz. Sie sehnen sich danach, wahrgenommen zu werden und gemeint zu sein, sie suchen nach einer Bestätigung ihrer Existenz in der Welt, einer Materialität, die ihrer Arbeit abhanden gekommen ist.

„Vera: Keine Ahnung, ob es noch Menschen gibt, die richtig arbeiten, dachte ich. Also, die irgendwelche Dinge herstellen und sie dann in Papier verpacken. Ich kenne solche Menschen nicht. Nur noch welche, die mit was Irrealem umgehen. Mit Geld oder mit Informationen, mit Sachen also, die es vielleicht gar nicht gibt. Vielleicht ist das ein Grund, warum alle so drauf sind. Wenn Menschen mit Sachen umgehen, die es nicht gibt, stellt sich natürlich knallhart die Frage, ob es überhaupt Menschen gibt.“ ⁵⁸

Mit der Sehnsucht nach Materialität geht der Wunsch nach Selbstbestimmung und Freiheit einher. Die Figuren in den Texten nach 1990 imaginieren sich als EigentümerInnen, sie sehen sich als InhaberInnen eines Hotels oder eines Restaurants. Gemeinsam ist diesen Träumen die Vorstellung von einer Arbeit, die mit Liebe verrichtet werden kann und individuelle Freiräume ermöglicht. Doch dieser Traum von einer schöpferischen Arbeit in Form eines eigenen Unternehmens verliert in der Realisierung sehr schnell die Aussicht auf Selbstverwirklichung und Selbstermächtigung: In Bukowskis Stück GÄSTE bleiben die

⁵⁵ BUKOWSKI (2006), S. 3.

⁵⁶ KATER (2006), S. 63.

⁵⁷ MARTIN (2000), S. 83.

⁵⁸ BERG, SIBYLLE: Ein paar Leute suchen das Glück und lachen sich tot. Bühnenbearbeitung von Stephan Bruckmeier und Sibylle Berg. IN: Theater heute 8-9/1999, S. 83. Das Stück wurde am 14.7.1999 in Stuttgart uraufgeführt.

titelgebenden Hotelgäste aus, in seinem anderen Stück STAND BY entwerfen selbsternannte Kreative vergeblich ein Projekt nach dem nächsten. Auch die vermeintlich schöpferische und selbstbestimmte Arbeit wirkt hier entfremdend, die öffentliche Anerkennung bleibt aus, die Figuren verdienen mit ihren Ideen kein Geld, weil niemand diese braucht. Die Funktionslogik des Marktes wird im kreativen Freiberuflertum nicht aufgehoben, sondern über die Mechanismen der Selbstausbeutung lediglich verinnerlicht und verstärkt:

„SONJA: Nickel, was hab ich für dich und deine verschissene Kunst alles gemacht. Von vier bis elf Zeitungen, halb zwölf bis siebzehn Null Null feste Freie Kundenservice Gas, vierzehntägiger Turnus, jeden zweiten Wochentag dann ‚Mulackritze‘ hinterm Tresen – wenn das so ist. Wenn das alles so ist, dass man morgens aus dem Bett kriecht, um wie eine Hafennutte für Fressen und Miete zu knüppeln, dann muss bald etwas Großes her, etwas, wofür sich diese Scheiße lohnt. Irgendwann reicht einfach nicht mehr, mein Nickel, ist es zu wenig, mit sowas wie Du in einem Cafe zu sitzen, wichtig die Augen zu rollen und sich gegenseitig Bedeutung anzuschwätzen. ‚Der Erfolg kommt plötzlich und über Nacht‘? ‚Der Weg ist das Ziel‘? – (lacht böse) Durchhalteparolen des Mittelmaßes. Wollen wir uns nicht einmal anfassen, in die Augen kucken und sagen: Mein Nickel, lieber Schellborn, schöne Sonja, du bist in Ordnung, aber du bist ein Nichts. Dein ‚Talent‘, deine ‚Begabung‘ war nur ne nette Deutschlehrerin, ein schlampig hingegähntes Kompliment, Kunst Leistungskurs? Du hast dich einfach geirrt. In dir.“⁵⁹

Einer einzigen Figur aus den Texten nach 1990 scheint es zu gelingen, sich den Bedingungen der Entfremdung unbemerkt immer wieder für kurze Zeit zu entziehen, sie vermag es, sich selbst noch vor den ZuschauerInnen zu verstecken. Lothar Trolle beschreibt in seinem prosaisch angelegten Text DIE 81 MIN. DES FRÄULEIN A. (1995) den Alltag von Kassiererinnen eines Supermarktes, die „grün-/blau-/rotgekittelten Engeln“⁶⁰ gleich jeden Morgen zum Dienst antreten. Die Fenster des Pausenraumes sind vergittert, über einen Lautsprecher an der Wand wird die Arbeit nahezu militärisch organisiert.

„NEE, SPASS MACHT ES GERADE NICHT, DIE HÄNDE IMMER NUR NACH UNTEN ZU HALTEN INS KALTE, UM DANN, WENN DIE GNÄDIGSTE FRAU SO FREUNDLICH WAR, IHRE DEMENTSPRECHENDEN WÜNSCHE ZU ÄUSSERN [...] UND DA KOMMT KEINER, DER DIR HOFFNUNG MACHT, DASS AUCH ANDERES LEBEN MÖGLICH IST.“⁶¹

Die Möglichkeit eines anderen Lebens müssen sich die Figuren schon selbst erschaffen, das ist ihnen bewusst. Trolle schneidet in die einzelnen, genau protokollierten Arbeitsschritte der Frauen monologische Phantasien und Reflexionen ein, in denen tagtraumhaft Gespräche mit dem eigenen Spiegelbild geführt, Proteste eingeübt oder erotische Umarmungen eines Schwanes auskosten werden. Am Ende des Stückes müssen sich die ZuschauerInnen

⁵⁹ BUKOWSKI, OLIVER: Stand by. Kiepenheuer Bühnenverlags-GmbH. Digitales Verlagsmanuskript. Berlin 2004, S. 42f. Das Stück wurde 28.4.2004 am Deutschen Theater in Berlin uraufgeführt.

⁶⁰ TROLLE, LOTHAR: Die 81 Min. des Fräulein A. IN: Theater der Zeit 6/1995, S. 88. Das Stück wurde im Rahmen des Steirischen Herbstes 1995 in Graz uraufgeführt, die Erstaufführung in Deutschland fand am 30.11.1996 in Schwerin statt.

⁶¹ TROLLE (1995), S. 89.

fragen, wer von den Kolleginnen die titelgebende Protagonistin ist und was es mit den 81 Minuten auf sich hat. Die Protagonistin wird schließlich diejenige sein, die es geschickt verstanden hat,

„sich von der Arbeit zu entfernen und eine Pause einzulegen (und der aufmerksame Zuschauer wird am Ende der Vorstellung registriert haben, daß es heute genau 81 Minuten waren, in denen es diesem Fräulein A. gelang, ihren eigenen Interessen zu folgen).“⁶²

Lothar Trolle versteht es, seinen Figuren selbst unter den Bedingungen der Entfremdung Möglichkeiten der Selbstermächtigung einzuschreiben. Noch die Heimarbeiterin im gleichnamigen Stück von 1997, die ihr Kind tötet und vergräbt, verweigert sich über den epischen Bericht in der dritten Person, der mit poetischen Volksliedern versetzt wird, jeder Form eines vereinnahmenden Mitleids. Ihre Handlungen werden in einer kühlen Sachlichkeit dokumentiert und in einzelne Handlungsschritte zerlegt. Auf diese Weise erzeugt Trolle eine Gleichzeitigkeit von Nähe und Distanz zum Geschehen und vermag es, die verborgenen Räume der Reflexion und Entscheidungsfindung zwischen den einzelnen Handlungsschritten sichtbar zu machen. Die Mittel der Tragödie weist er dabei bewusst zurück:

„DIE KLASSISCHE TRAGÖDIE MACHT DEN MENSCHEN ZUM OPFER SEINER FATALITÄT, DEN GÖTTERN AUSGELIEFERT OHNE HOFFNUNG AUF EIN EIGENES SCHICKSAL. DER MENSCH KANN SICH AUFLEHNEN GEGEN SCHLECHTES FALSCHES.“⁶³

9.1.3. „HALT, GROSSVATER / WEN SEH ICH, MEINE TÖCHTER. ALLE DREIE GUTER HOFFNUNG, SEID IHR WAHNSINNIG.“⁶⁴

Das Martyrium der Heiligen und die Selbstausschöpfung der Außenseiterinnen

„Bettina: Vielleicht ist die Liebe die letzte Idee in diesem Jahrtausend. Das Letzte, was wir noch nicht hingekriegt haben. Etwas zum dran glauben. Vielleicht bin ich deshalb so dahinter her. Sonst fängt ein neues Jahrtausend an, und wir merken, daß auch diese Idee nicht zum Dranglauben taugt. Weil sie Illusion ist, wie alles andere. Wie Revolution, Peace und so was. Vielleicht stehen wir dann da und machen kollektiven Selbstmord, weil, ohne an was zu glauben, lohnt sich das Leben nicht mehr.“⁶⁵

Die Feststellung eines umfassenden Utopieverlustes, die nach 1990 die theoretische Debatte fächerübergreifend bestimmt,⁶⁶ ist auch in vielen Texten ostdeutscher AutorInnen zentral. Der Verlust wird überwiegend über den weiblichen Körper verhandelt und „erfahren“, den die gesellschaftlichen Zustände versehren. Im Gegensatz zur den Texten der DDR-

⁶² TROLLE (1995), S. 93.

⁶³ TROLLE (1995), S. 91f.

⁶⁴ BRAUN (1999), S. 28.

⁶⁵ BERG (1999), S. 82.

⁶⁶ Vgl. zur Diskussion: SAAGE, RICHARD: Das Ende der politischen Utopie? Frankfurt/Main 1996.

Dramatik taucht das Arbeitsfeld Prostitution als wichtiges Motiv auf, der Ausverkauf des weiblichen Körpers wird zum Sinnbild der kapitalistischen Warenwelt stilisiert.

Vor dem Hintergrund einer Sexualität, die zur Ware wird, erscheint die Utopie der romantischen Liebe, wie Sybille Berg sie ironisch reflektiert, als der letzte Ort der Zuflucht jenseits ökonomischer Verwertungsprozesse. Axel Honneth stellt im Vorwort zu Eva Illouz' Studie *DER KONSUM DER ROMANTIK. LIEBE UND DIE KULTURELLEN WIDERSPRÜCHE DES KAPITALISMUS* fest, dass die Liebe im Zuge der gesellschaftlichen Modernisierung längst die Form einer sakral anmutenden Utopie der Außeralltäglichkeit angenommen hat:

„Inmitten all der Prozesse, die im Kapitalismus auf eine stärkere Rationalisierung sozialer Lebensbereiche drängen, stellt die Idee der bedingungslosen Vereinigung zwischen Mann und Frau den einzigen Fluchtpunkt einer Überschreitung der herrschenden Ordnung dar: Orientiert am Prinzip der Verschwendung, ganz auf die symbiotische Verschmelzung mit dem Anderen gerichtet, verspricht die Liebe die Befreiung aus einer sozialen Welt, die zunehmend von marktförmigen ‚kalten‘ Beziehungen beherrscht ist.“⁶⁷

Über die Utopie der romantischen Liebe kehren auch die Heiligenfiguren in die Texte zurück, sie verkörpern die Sehnsucht der Figuren nach Souveränität und moralischer Integrität jenseits der sozialen und wirtschaftlichen Ordnung. „Du bist die Pause drinn und alles danach“⁶⁸, sagt Erich zu Kathrin in Oliver Bukowskis Stück *GÄSTE*, und sie meint zu ihm:

„ich hätt mir dir in mir geboren sein müssen, so will ich dich. Manchmal heul ich, weil ich vierundzwanzig Jahr hab sein müssen, ganz nur bei mir allein.“⁶⁹

Die Liebe scheint eine letzte Erfahrung der Ganzheit zu vermitteln, eine Pause vom Krieg, in dem sich die beiden jungen HotelbesitzerInnen als bewegliche Ziele empfinden. Kathrin glaubt anfangs, dass ihre Liebe einem Wunder gleich auf die Arbeit im Hotel und sogar auf die Perspektivlosigkeit des Dorfes und ihrer BewohnerInnen abfärbt und Kräfte für einen neuen Anfang wecken könnte. Schließlich wird sie sich prostituieren, in dem sie vor den Augen ihres Mannes – einem moralischen Mahnmal gleich – mit dem einzigen Gast des Hotels schläft. Am Ende erhängt sie sich mit dessen Kind im Leib. Erich wiederum hat die gemeinsame Utopie der Liebe, symbolisiert in einer eigenen, unvermietbaren Suite, in der sie ihre Kinder zeugen wollten, für Geld oder vielmehr die Hoffnung auf ein ökonomisches Überleben verkauft. Verzweifelt überschüttet er sich und die Tote im Gastraum des Hotels mit Benzin, doch das Feuerzeug versagt seinen Dienst.

Die Heilige ist innerhalb des zerrütteten Kontextes nicht mehr überlebensfähig, sie, die von der Utopie eines privaten wie gemeinschaftlichen Glückes träumt, endet als Märtyrerin. Kathrin verfügt im Gegensatz zu den anderen BewohnerInnen des Dorfes noch über selbst gesetzte moralische Grenzen, die sie überschreitet, als sie sich provokativ prostituiert und

⁶⁷ HONNETH, AXEL, Vorwort. IN: ILLOUZ (2003), S. 9.

⁶⁸ BUKOWSKI (1999), S. 61.

⁶⁹ BUKOWSKI (1999), S. 61.

infolgedessen schwanger wird. Ihr Versuch, mit dieser Grenzüberschreitung das Dorf und ihren Mann aufzurütteln, misslingt, die DörflerInnen spucken oder treten nach dem Leichnam – in ihren Augen hat Kathrin lediglich die Gäste vertrieben und das Geschäft verdorben. Das Festhalten an einer moralischen und gefühlsbetonten Weiblichkeit führt inmitten des erbarmungslosen Existenzkampfes zur Katastrophe, sie muss ausgelöscht werden oder tilgt sich selbst.

Die beiden dramatischen Motive der Heiligen und der Außenseiterin verschmelzen in dieser dominanten Verneinung von Arbeit und Arbeitswelt. Die Heilige kann nur noch im Bild der Außenseiterin als heilig erfahrbar werden, sie agiert am Rande der Gesellschaft. Ihre moralischen oder utopischen Ansprüche finden keinen gesellschaftlichen Widerhall. Sie versucht sich dem ökonomischen Verwertungskreislauf zu entziehen, indem sie moralische Werte jenseits des Geldes beschwört und über das Ideal der romantischen Liebe nach alternativen Formen der Anerkennung und Würde sucht. Es sind vor allem junge Frauenfiguren, die letzte Träume von Selbstbestimmung in ihren Körpern speichern. Als symbolische Trümmerfrauen mahnen sie inmitten von alkoholisierten, gewaltbereiten und depressiven Männerfiguren eine ideelle Besinnung an und riskieren die Hoffnung auf einen alternativen Lebensentwurf:

„SANDY: alle menschen haben eine seel / die is net zu verkaufen / für kein geld dieser welt / ha obwohl es sich reimt / *geld* und *welt*“.⁷⁰

Diese Moral wiederholt den Gedanken der Askese, der schon der sozialistischen Arbeitsmoral zugrunde lag, viele der Frauenfiguren nach 1990 fordern die Absage an materielle Werte zugunsten einer Idee. Diese Idee schreibt sich aber nicht in den arbeitenden, sondern wie bei der Außenseiterin der 70er und 80er Jahre in den liebenden Körper ein. Die überwiegenden Frauenfiguren scheitern zwar in ihrem Versuch, über private Beziehungen alternative Wertmaßstäbe des Gemeinschaftlichen zu etablieren, doch gerade in ihrem Freitod mahnen sie wie Bukowskis Figur Kathrin das Utopische neuerlich an. Sie erinnern im Ideal der romantischen Liebe, trotz oder gerade aufgrund des Scheiterns, an die Gestaltungskraft des Individuums; dem rational ökonomischen Überleben wird für einen Moment eine Aussicht auf Sinnhaftigkeit, Zukunft und Erlösung gegenübergestellt. Die kurzfristige Erlösung durch den liebenden und tröstenden Leib der Frau wird den männlichen Figuren aber nur zuteil, wenn sie sich selbst als gefallene Sünder erkennen, die blind den Verlockungen des Geldes nachjagen.

„FRANZ: so machst mich ganz wuselig / mann o mann anja / kannst einem armen sündler / net verzeihn / und himmelfahrt / is doch himmelfahrt oder / (*stille*)
ANJA: glaubst / an die auferstehung der liebe / (*stille*)
FRANZ: warum net / versuchen sollt mans / bevor man sich auflöst / in staub und asche oder / wahnsinnig wird vorher / aber sehnsucht is sehnsucht / und die is

⁷⁰ MARTIN (2001), S. 41.

ANJA: riesengroß / ja / dann / dann mach halt / mach was du willst mit mir / so wie früher
und / so zärtlich als / wärs das erste mal“.⁷¹

In Christian Martins Stück FORMEL EINZZ scheint die Läuterung sogar zu gelingen. Franz kehrt nach Jahren mit einem doppelten Gesicht – eine Gesichtshälfte ist nach einem Unfall verbrannt und vernarbt – in sein Heimatdorf zurück. Der Versuch, über illegalen Autohandel zu Geld zu kommen, ist missglückt. Seine Jugendliebe Anja ist arbeitslos und zieht sein Kind groß, von dem er nichts weiß. Anja muss sich im Laufe des Stückes zwischen dem hoch verschuldeten, aber läuterungsbereiten Franz und dem reichen Zsch entscheiden, der ihr seit Längerem schon die Ehe und damit eine finanzielle Absicherung anbietet. Ihre moralischen Wertmaßstäbe setzen die Liebe höher an als das Geld, die Beziehung zu Franz scheint einen sakralen Handlungsraum jenseits des Ökonomischen zu eröffnen, in dem Reinheit und Unschuld bewahrt bleiben.

„ANJA: ich weiß selber / daß ich niemand bin und nix hab / bloß mein stolz / aber der is
meiner / meiner allein / den laß ich mir net / *abkaufen* / denn ein dreck / bin ich noch lang
net / und wer mich net will / brauch mich net nehmen“.⁷²

Die Liebe vermittelt dem Individuum eine Bedeutung und Aufmerksamkeit, die sich nicht in den Kriterien arbeitend oder arbeitslos oder in finanziellen Kategorien messen lassen. Über sie entsteht kurzfristig eine alternative Form der Anerkennung und Würde. Doch auch in Martins Stück ist das Scheitern der Utopie, der individuellen Ethik und Wertbestimmung vorprogrammiert. Anja steht am Ende mit ihrem Kind an einer Wegkreuzung, sie wartet auf Franz, um mit ihm nach Irland zu gehen und ein neues Leben zu beginnen. Sie wird vergeblich warten, da Franz längst von „vermummten Gestalten“⁷³ erschlagen wurde.

In anderen Stücken wird die Utopie der romantischen Liebe im Hinblick auf die Bedingungen der Teilhabe in Frage gestellt: Gerda aus Katharina Schlenders TRUTZ, Vera aus Sybille Bergs EIN PAAR LEUTE SUCHEN DAS GLÜCK UND LACHEN SICH TOT und Reni aus Oliver Bukowskis NACH DEM KUSS wählen den Tod, gerade weil sie nicht zurückgeliebt werden und damit auch keinen Zugang zu dieser Form der Anerkennung und Würde finden. In jenen Stücken, die eine Sakralität der Liebe in Frage stellen, taucht ein weiterer Typus der Außenseiterin auf, der die moralische Heiligenfigur hinter sich zu lassen scheint. Es ist die jeglichen Erwartungen entsagende Figur der Prostituierten oder die sich aus sämtlichen gesellschaftlichen Übereinkünften verabschiedende, die Einsamkeit suchende Obdachlose oder Einsiedlerin. Mit ihrer Absage an einen moralischen Auftrag gehen zahlreiche Brände einher, die aber im Gegensatz zur Dramatik der DDR nicht mehr mahnend, sondern zerstörerisch wirken.

⁷¹ MARTIN (2000), S. 73.

⁷² MARTIN (2000), S. 76.

⁷³ MARTIN (2000), S. 81.

Der Automechaniker Trutz aus Katharina Schlenders gleichnamigem Stück von 2001 flieht eines Tages aus seiner Ehe und der Arbeit im Familienbetrieb, seit Jahren wächst eine Aggression in ihm, fast hätte er das elterliche Haus angezündet. Unter einer Brücke lernt er die obdachlose Nadja kennen. Durch sie erfährt er ein Gefühl von Ganzheit, nur gerade nicht in der symbiotischen Vereinigung, sondern weil sie ihn so ganz und gar nicht will und braucht:

„Nadja: Bist nicht der erste der vorbeikommt. / Hab schon viele deiner Sorte durchgemacht. / Wollten alle stolpern. Danebentreten. / Sich verlaufen. Einmal noch im Leben / nicht wissen wo sie ankommen werden. / Und dann kommen sie hier vorbei / durchwühlen mein Leben / das von anderen weggeworfen wurd. / Bin ich was ihr sucht? / Bin ich was du gesucht hast? / Dafür geb ich mich nicht her.“⁷⁴

Nadja meidet den Kontakt zu anderen Menschen, sie scheint keine Bestätigung bzw. Anerkennung ihres Lebens durch ein Gegenüber zu benötigen. Sie hat sich damit eingerichtet, nichts mehr zu wollen, kein Ziel, keine Bleibe, keine Arbeit zu haben:

„Trutz: Machst einem so gar / keine Hoffnung. Nadja. Du bist die Richtige / für mich. Du schaffst das für dich / allein. Brauchst niemanden. Und ich.
Nadja: Unter dieser Brücke ist keine Gemütlichkeit.“⁷⁵

Mit eben dieser Erwartungslosigkeit prostituiert sich die magersüchtige Nora aus Sybille Bergs genanntem Text und verbrennt sich schließlich selbst. Auch Nele Sievers aus Helmut Bez' Stück NELE UND DIE LEUTE VON ALTWREECH, von den DorfbewohnerInnen Nelly die Hur genannt, zieht sich aus den zwischenmenschlichen Beziehungen und den damit einhergehenden Erwartungen und Verabredungen zurück, indem sie sich regelmäßig betrinkt und jedem hingibt. Der Pfarrer des Dorfes ist fasziniert von ihrer moralischen Unabhängigkeit und glaubt gleichzeitig, die gefallene Frau über seine Liebe erretten zu können. Als sie ihn dafür verlacht, erwürgt er sie. Zur gleichen Zeit geht eine Baracke am Rand des Dorfes in Flammen auf, die Leute wollen verhindern, dass russische Juden und Jüdinnen auf behördliches Geheiß dort unterkommen. Der Pfarrer will sich in das „Fegefeuer“ stürzen und wünscht doch gleichzeitig, Nellys Haus würde stattdessen brennen.

„Nelly: Ich bin Nelly die Hur, Pastor, das hast du doch gewußt, als du mich angebaggert hast, und es hat dir nichts ausgemacht, eine echte Hure zu vögeln ...
Töpfer: Für mich warst du Nele ... und du solltest wieder Nele werden ... ich wollte dich wieder zu dem Menschen machen, der du in Wirklichkeit bist ... ich wollte dir deine Würde zurückgeben ...“⁷⁶

Die Verabschiedung aus der Utopie der Liebe, aus den Vereinbarungen von Trost und Moralität führt hier zu keiner neuerlichen Utopie. Der Ausstieg der Frauenfiguren kann nicht gelingen, sie finden selbst in dünn besiedelten Landstrichen oder in der Flüchtigkeit der

⁷⁴ SCHLENDER (2001), S. 42.

⁷⁵ SCHLENDER (2001), S. 51.

⁷⁶ BEZ (1999), S. 82.

sexuellen Vereinigung keine Lücke für ihren gesellschaftlichen Rückzug. In ihrem Versuch, allein zu sein, werden sie immer wieder aufgestört, die Bedrohung, die den Rückzug auslöst, wird auf die Frauenfiguren zurückprojiziert.

„Kowalski: Verstehen könnte ich Sie, wenn Sie das Haus aufgeben. Als Frau, so einsam, so dicht an der Grenze, kein Nachbar weit und breit. Und dann die Asylanten und die Illegalen. Als Frau ist man sich da seines Lebens nicht sicher.“⁷⁷

Die Frau, um die es in Christoph Heins Stück RANDOW geht, ist die Malerin Anna Andress, die sich in die Einsamkeit ihres Landhauses nahe der polnischen Grenze zurückgezogen hat. Sie lässt die fast erwachsene Tochter bei ihren Eltern in der Stadt und genießt es zunehmend, für niemanden mehr Verantwortung zu tragen. Sie findet Zuflucht bei den Bildern, die sie nachts im Mondlicht malt, weil sie darin nicht mehr die Farben, sondern nur noch Farbwerte erkennen kann. Die Einöde scheint sie aus jeglicher Zweckbestimmtheit zu befreien, sie entzieht sich ihrer Vergesellschaftung als Arbeitskraft, aber auch als Ehefrau und Mutter.

„Anna: Du glaubst, das sei Liebe. Du glaubst, so etwas sei ein Mann, nach dem sich eine Frau sehnt. Ich nicht. Ich brauche keinen Kerl, der bei jedem Problem zusammenbricht und eine Frau sucht, um sich auszuheulen. Das Dorf wimmelt jetzt von solchen Kerlen. Die Hälfte der Bauern ist arbeitslos oder im Vorruhestand und sitzt zu Hause herum. Und sie jammern ihren Frauen die Ohren voll und suchen Trost. [...] Schon mein Vater war so ein Held. Kaum war der Krieg vorbei, wars auch mit ihm vorbei. Er hat es nie verwunden, daß man ihm das Gewehr aus der Hand nahm, daß man ihn für ein Jahr ins Lager steckte und dann nach Hause schickte. Mutter war Trümmerfrau, Mutter besorgte eine Wohnung, Mutter organisierte den Schwarzhandel, Mutter hielt die Familie über Wasser. Und Vater saß daheim und jammerte. Und alles, wozu er fähig war, das war, ihr noch ein Kind zu machen. Auch ne Leistung.“⁷⁸

Anna wird aber schließlich aus ihrem Haus vertrieben werden, selbst an diesem ländlichen Rand des Gesellschaftlichen gibt es keinen Platz für sie. Verschiedene InteressentInnen haben es auf das Grundstück abgesehen, den Exmann und die Tochter ängstigt die Einsamkeit der Gegend, sie drängen Anna ihre Sorge auf, darüber hinaus spitzen sich Konflikte im deutsch-polnischen Grenzgebiet drastisch zu. Zwei AusländerInnen werden erschossen und die Leichen im Feld verbrannt. Annas Hund wird vergiftet, ihre Zufriedenheit mit dem Alleinsein weicht zunehmend einer Angst. Das Grundstück erwirbt am Ende ein rechtsradikaler Kölner Anwalt, der vor Ort eine deutschpatriotische Geistesakademie errichten will.

Mitunter löst die zunehmende Gewaltbereitschaft der Umwelt wiederum eine Gewaltbereitschaft der betroffenen Frauenfiguren aus, die aber überwiegend als Notwehr verhandelt wird. Gerit Steinke, eine 40-jährige Pädagogin aus Oliver Bukowskis Stück

⁷⁷ HEIN, CHRISTOPH: Randow. IN: Theater der Zeit 6/1994, S. 75. Das Stück wurde am 21.12.1994 in Dresden uraufgeführt.

⁷⁸ HEIN (1994), S. 80f.

STEINKES RETTUNG (2005), will ihren Mann zu einem romantischen Familienurlaub „zwangsverpflichten“, um ihre Ehe zu retten. Werner ist völlig überarbeitet, aus Angst vor dem Verlust seines Arbeitsplatzes macht er Überstunden in der Firma und vernachlässigt Frau und Kind. Gerit hat den Urlaub hinter seinem Rücken mit der Firma abgesprochen, was auf der Almhütte in den Bergen eine Psychose bei Werner auslöst, da er nun fest überzeugt ist, dass die Urlaubsgenehmigung als Kündigung zu interpretieren sei. Als ihn seine Ängste überwältigen, hält er seine Familie gewaltsam in der Hütte fest, sie soll nun als Sinnersatz für die Arbeit fungieren. Das romantische Bild des harmonischen Familienurlaubs schlägt in einen Albtraum um:

„GERIT: Steh auf, Werner! Du stehst sofort auf! Wir brechen das alles hier ab. Es war falsch, schädlich, dumm von mir. Steh auf!!! (zerzt ihn hoch) Du brauchst Hilfe, Werner. Wir ziehen uns jetzt an, ja?, ziehen uns an, und gehen ins Tal. Jeder kann mal krank werden, jeder! Du musst Dich nicht schämen. Werner, es gibt da Experten ...“⁷⁹

Gerit vermag hier nichts mehr abubrechen oder aufzuhalten, Werner tötet erst den Bergführer Matti, dann verprügelt er den Freund seiner Tochter Miriam auf – wie es in der Regieanweisung heißt – „bestialische“⁸⁰ Weise. Am Ende des Stückes wird Gerit ihren Mann mit dem Akkordeon erschlagen, in einer anderen Version erschießt sie ihn während des Geschlechtsaktes mit einem Jagdgewehr. Auch Elfriede aus Werner Buhss' Text DEUTSCHE KÜCHE beendet die Gewaltorgie ihres Mannes, indem sie ihn schließlich – gemeinsam mit der Tochter – mit einem Küchenmesser ersticht.

9.1.4. „BIN EIN MAMASCHWEIN. / BIST MEIN FERKELKIND.“⁸¹

Das Verschwinden der beruflich erfolgreichen Frauenfiguren und der erwerbstätigen Mütter

Die Figur der erwerbstätigen Mutter sucht man in den Texten nach 1990 bis auf wenige Ausnahmen vergebens. Die Frauenfiguren haben entweder eine Arbeit und keine Familie oder sie haben Kinder und sind arbeitslos. Das Motiv von der Vereinbarkeit von Beruf und Familie wird nur noch in Form eines unerreichbaren Wunschbildes wiederholend angerufen. Die Verschiebung des Motivs von der Ebene der Handlungsrealität auf die der Imagination führt dabei zu einer entscheidenden Variation. Die Kritik an der doppelten Vergesellschaftung, die in den Texten der 70er und 80er Jahre über die Figur der berufstätigen Mutter verhandelt wurde, verschwindet in der Dramaturgie des Mangels. Die arbeitslosen Mütter sowie die kinderlosen Berufstätigen in den Texten nach 1990 fühlen sich gleichermaßen halbiert bzw. abgetrennt und rufen damit unterschwellig die verschwundene Figur der erwerbstätigen Mutter als Ideal der Ganzheit bzw. Vollständigkeit auf. Die allein

⁷⁹ BUKOWSKI, OLIVER: Steinkes Rettung. Kiepenheuer Bühnenverlags-GmbH. Digitales Verlagsmanuskript. Berlin 2005, S. 35. Das Stück wurde am 27.10.2005 in Halle uraufgeführt.

⁸⁰ BUKOWSKI (2005), S. 31.

⁸¹ SCHLENDER, KATHARINA: rosige Zeiten. henschel SCHAUSPIEL Theaterverlag. Manuskript. Berlin 2005, S. 6. Die Uraufführung fand am 9.4.2005 in Erlangen statt.

erziehende und arbeitslose Mila Mittenzwei aus Katharina Schlenders Stück ROSIGE ZEITEN (2005) verweist auf dieses Gefühl der Halbheit bereits durch ihren Namen, im Verlauf des Textes wird deutlich, dass diese „Unvollständigkeit“ Mutter und Tochter voneinander entfremdet.

„MILA: Ich würd auch gern. Holz und Stein. So was. / Etwas tun. / Die Zeit / die ich dann nicht mehr für Laura hab / würd sie mich lieben. / Weil ich etwas tu. / Was notwendig ist. / Wichtig. Nützliches. / Zuviel Zeit / ist nicht gut für mich. / Das macht mein Kopf dick. / Möcht mir die Hände / ein bißchen rau arbeiten. / Sie sind ganz glatt und lasch und leer. / Dann fühlt meine Tochter das. / Mich. / Sie weiß dann / wer ich bin. / Jetzt weiß sie nichts von mir. / Irgendsone Frau / die sie nicht anfassen mag / weil sie immer abrutscht.“⁸²

In der Sehnsucht nach dem jeweils Fehlenden, sei es die Berufstätigkeit oder die Mutterschaft, wird die Kritik an den doppelten Anforderungen, denen die sozialistische Frauenfigur unterlag, vorerst aufgehoben. Ein Kind wird von den kinderlosen Frauen als utopisches Bild einer sinnvollen Zukunft und Perspektive erträumt und damit den entfremdeten Arbeitsverhältnissen entgegengesetzt, von den Müttern wird wiederum die Arbeit als Notwendigkeit gedacht, um eine erfüllte Mutterschaft zu leben.

Auch die Leiterinnen und die sich in technischen und naturwissenschaftlichen Feldern behauptenden Frauenfiguren sind aus den Texten nach 1990 fast vollständig verschwunden. Selbst in den Auseinandersetzungen um Arbeitslosigkeit kommen die ehemaligen Ingenieurinnen, die Mathematikerinnen und Statikerinnen nur selten vor, die Abwertung der beruflichen Qualifikationen ostdeutscher Frauen und ihre Abdrängung innerhalb des Arbeitsmarktes – Thema vieler soziologischer Arbeiten nach der Wiedervereinigung⁸³ – wird in den Theatertexten ostdeutscher AutorInnen kaum verhandelt. Eine der wenigen Ausnahmen ist Ingo Schulze, dessen Roman SIMPLE STORYS, durch Anna Langhoff 1998 fürs Theater bearbeitet, anhand von Figuren aus verschiedenen sozialen Schichten einer Kleinstadt behutsam die Schwierigkeiten der gesellschaftlichen und beruflichen Neuorientierung verhandelt.

Ingesamt überwiegt in den Gegenwartsszenarien ostdeutscher AutorInnen nach 1990 das Milieu der ungelernten oder arbeitslosen ArbeiterInnen, die Texte zeichnen vor allem die Folgen sozialer Ungleichheit nach. Die Verhandlung von akademischen Konflikten und

⁸² SCHLENDER (2005), S. 21.

⁸³ Der Transformationsprozess brachte für viele Frauen eine Entwertung ihrer Qualifikationen mit sich, aufgrund des Wegfalls der Arbeitsplätze in der Industrie drängten viele Männer in die Bereiche klassischer Frauenberufe. Im Zuge der Neuverteilung von Positionen in diesen Bereichen wurden geschlechtsspezifische Abwertungen wirksam, ohne dass die ostdeutschen Frauen diese als Benachteiligung reflektierten. Darüber hinaus ging die Schließung von öffentlichen Kindertagesstätten vor allem zu Lasten der berufstätigen Frauen. Vgl. z.B. NICKEL, HILDEGARD-MARIA: Erosion und Persistenz. Gegen die Ausblendung des gesellschaftlichen Transformationsprozesses in der Frauen- und Geschlechterforschung. IN: NICKEL, HILDEGARD-MARIA; VÖLKER, SUSANNE; HÜNING, HASKO (Hg.): Transformationen – Unternehmensreorganisation – Geschlechterforschung. Opladen 1999, S. 9-35; NICKEL, HILDEGARD-MARIA; KÜHL, JÜRGEN; SCHENK, SABINE: Erwerbsarbeit und Beschäftigung im Umbruch. Opladen 1994; GENSIOR, SABINE (Hg.): Vergesellschaftung und Frauenerwerbsarbeit: Ost-West-Vergleiche. Berlin 1995; SCHÄFGEN, KATRIN: Erwerbsmuster im Umbruch - zur Umstrukturierung der Frauenerwerbsarbeit in den neuen Bundesländern. Berlin 1995.

Szenarien, das Motiv der Qualifizierung oder der Bewährung von Frauenfiguren in entsprechend hoch qualifizierten Berufsfeldern bricht damit fast vollständig ab. Lediglich in je zwei Texten von Rudi Strahl und Oliver Bukowski lassen sich noch letzte Frauenfiguren in Leitungspositionen finden. Jene Inszenierungen schließen in der Wahl ihrer dramaturgischen Mittel überraschend eng an die Bilder erfolgreicher Frauenfiguren aus den Texten der 60er und 70er Jahre der DDR-Dramatik an. Es lassen sich zwei Muster herausarbeiten: Entweder wird das negativ konnotierte Bild der vereinsamten Karrierefrau bedient oder über die Figur einer ostdeutschen Bürgermeisterin oder politischen Referentin das Idealbild der sozialistischen Leiterin restauriert, die ihre Arbeit engagiert und uneigennützig in den Dienst der Gemeinschaft stellt.

Eine dieser Figuren, Rudi Strahls Angelika Unglaube, ist bereits aus einem anderen Stück von ihm bekannt. Die wissenschaftliche Mitarbeiterin aus EIN IRRER DUFT NACH FRISCHEM HEU (1975) ist inzwischen zum Parteimitglied der CDU und zur Agrarreferentin der Landesregierung von Mecklenburg Vorpommern aufgestiegen. Mattes, ihr Freund, arbeitet als ehrenamtlicher Bürgermeister auf dem Land, immer noch spricht man von seinen Wunderkräften. Rudi Strahl wiederholt in seinem Stück EIN SELTSAMER HEILIGER ODER EIN IRRER DUFT VON BIBERNELL von 1995 alle bereits bekannten Konflikte zwischen politischer Leitungsebene und dörflicher Basis – lediglich vor einer veränderten Kulisse. Aus der Genossenschaft ist die GmbH „Zukunft“ geworden und Angelika hat scheinbar problemlos die politischen Seiten gewechselt:

„Aventuro: War sie nicht Funktionärin im früheren Apparat?

Himmelsknecht: Bloß wissenschaftliche Mitarbeiterin. Das gilt inzwischen selbst Sozialdemokraten als läßliche Sünde.“⁸⁴

Angelikas neue politische Funktion steht hier wieder im Konflikt zu der privaten Beziehung mit Mattes: Zum einen behindert das Gerücht, dass er ein Heiliger sei, ihre Karriere, zum anderen behindert sie wiederum das alltagspraktische Engagement der DorfbewohnerInnen, welche mit dem gemeinschaftlichen Anbau von Heilkräutern und der Züchtung von Zwergrindern ihr Dorf wirtschaftlich retten wollen. Angelika folgt einer Marionette gleich den Richtlinien ihrer neuen Partei und unterstützt die Eigentumsansprüche eines westdeutschen Grafen sowie die Privatisierung von öffentlichen Einrichtungen. Wie schon in Strahls Stück von 1975 agiert sie auf so überspitzte Weise, dass sie abermals das politische Leitbild ad absurdum führt. Schlussendlich wird Angelika über die private Liebesbeziehung erneut bekehrt, der alte Balkanschnaps, mit dem Mattes Angelika schon einmal ins Heu locken konnte, zeigt immer noch seine Wirkung. Aus der Versöhnung folgt die moralische Einsicht Angelikas, sie entlarvt die Ansprüche des Adligen als unrechtmäßig und will sogar aus der Partei austreten.

⁸⁴ STRAHL, RUDI: Ein seltsamer Heiliger oder Ein irrer Duft von Bibernell. Lustspiel. henschel SCHAUPIEL Theaterverlag. Manuskript. Berlin 1995, S. 10. Das Stück wurde am 10.2.1995 in Cottbus uraufgeführt.

„Mattes: (Verzweifelt.) Begreif doch, Engelchen: in Schwerin hast du eine feste Anstellung, ein solides Einkommen –

Angelika: Trotzdem ...

Mattes: - würdest demnächst bestimmt befördert, gehst auf den Beamtenstatus zu -!

Angelika: Den gebe ich auf.

Mattes: Nein! Du brauchst das alles: die Zweifellosigkeit, ein Amt, eine Karriere –“⁸⁵

Wie in Strahls älterem Text bügelt Mattes nicht nur die teils absurden, weil bürokratisch oder dogmatisch motivierten Entscheidungen Angelikas aus, sondern heilt sie darüber hinaus von ihrer drohenden Vermännlichung im Beruf und bindet sie an die Rolle der liebenden und sexuell attraktiven Frau zurück. Eigenständiger wird die Figur dadurch nicht, entweder agiert sie als Marionette ihrer Vorgesetzten gegen das Dorf oder als Geliebte von Mattes im Sinne der von ihm erträumten Gemeinschaftsutopie. Ihre Berufung ins Europäische Parlament am Ende des Stückes muss daher auch schlichtweg verwundern.

In Rudi Strahls anderem Stück KEIN BAHNHOF FÜR ZWEI von 1997 wird das Idealbild der sozialistischen Leiterin aus den 60er Jahren noch deutlicher restauriert. Die Handlung spielt in dem heruntergekommenen und stillgelegten Bahnhof eines entlegenen Städtchens. Micki und Maik sind hoch verschuldet und obdachlos, das Sozialamt hat ihnen den Bahnhof als vorübergehende Bleibe zugewiesen. Das Paar ist mit seinem Projekt, in der Region eine Diskothek zu eröffnen, katastrophal gescheitert. Diese deprimierende Ausgangssituation wird im Verlauf des Stückes vor allem für Micki zum Anlass, die Bruchsteine der Transformation auf eine neuerliche Verwendung zu prüfen. Ihr Optimismus beflügelt sämtliche soziale AußenseiterInnen der Region dazu, den Bahnhof gemeinschaftlich zu sanieren und Strukturen der Selbstversorgung aufzubauen, am Ende fährt sogar wieder eine alte Dampflokomotive auf dem stillgelegten Gleis. In diesem Szenarium agieren auch zwei Frauen in Führungspositionen. Die eine von beiden, Lissy, ist Bahnmanagerin und die Geliebte des Bahnpräsidenten. Sie landet per Hubschrauber auf dem Dach des Bahnhofes und wird mit ihren Privatisierungsideen zur Gefahr für das gemeinschaftliche Projekt, aber auch für die private Liebesutopie. Maik ist von Lissys selbstbewusstem Auftreten fasziniert und begleitet sie eine Weile auf ihren weiteren Rundflügen. Der Verrat an dem privaten Liebesglück wird hier ausschließlich der westdeutschen Bahnmanagerin angelastet, sie agiert in den Zuschreibungen der anderen Figuren als egozentrische Femme fatale:

„Micki: Aber sie – diese fliegende Mistbiene! (Schluchzt.) Wenns so eine drauf anlegt ... und einer wie Maik sowieso schon ganz durcheinander ist –“⁸⁶

Als Gegenbild zur westdeutschen Managerin fungiert nicht nur die zur Heiligenfigur stilisierte Micki, sondern auch eine ostdeutsche Bürgermeisterin. Dem Symbol des Kommerzes – Lissy will einen Erlebniszug in die ostdeutsche Provinz bringen, aus dem heraus die „Eingeborenen“ aus sicherem Abstand betrachtet werden können – setzt die Bürgermeisterin

⁸⁵ STRAHL (1995), S. 59.

⁸⁶ STRAHL, RUDI: Kein Bahnhof für zwei. Lustspiel. henschel SCHAUSPIEL Theaterverlag. Manuskript. Berlin 1997, S. 35. Das Stück wurde am 23.5.1997 in Cottbus uraufgeführt.

solidarische Handlungsprinzipien entgegen. Während Lissy, den Gewinn berechnend, die Privatisierung der Bahn vorantreibt, sympathisiert die Bürgermeisterin, die keinen Namen hat, sondern nur über ihre Position benannt wird, mit dem kleinen Gemeinschaftsprojekt. Sie bewilligt ABM-Stellen für die Sanierung und die alternative Nutzung des Bahnhofs, sorgt dafür, dass er wieder ans Wasserwerk angeschlossen wird, und träumt vom Umbau der stillgelegten Strecke zum Fahrradweg. Während über Lissy das Gerücht kursiert, sie sei mit dem „Teufel im Bunde“, ihre Nähe zum „Kapital“ wird entsprechend symbolisch aufgeladen, fungiert die ostdeutsche Bürgermeisterin als Beispiel einer engagierten und unkonventionellen Leiterin, die ihre Position nicht als symbolischen Status begreift, sondern zum solidarischen Handeln befähigen will. Sie stellt ihre Mittel und Qualifikationen uneigennützig in den Dienst der sich selbst versorgenden Gemeinschaft. Agierte die sozialistische Leiterin ehemals in dunklen Arbeitswelten und brach mit Wischeimer und Topfpflanze in die männlich besetzten Industriehallen ein, so fungieren Micki und die Bürgermeisterin hier als Lichtblick im Dunkel des sozialen Abseits der Marktwirtschaft und werden zu Vorkämpferinnen für eine neuerliche Aneignung von eigentlich entfremdeten Lebensräumen:

„Micki: Sag ihr gleich, sie soll uns wieder ans Wasserwerk anschließen lassen. Weils ja nicht immer regnet. Und wie ich hier saubermachen will: den Fußboden schrubben, die Wände abwaschen ...

Wacker (Nach kurzem Zögern.): Einverstanden. Ich bringe gleich Farbe mit. Für die Wände hier und die Fassade draußen.“⁸⁷

Der heruntergekommene Bahnhof wird zu einem hellen und freundlichen Raum umfunktioniert, am Ende stehen sogar Blumen auf dem Tisch. Diese ästhetische Umgestaltung des Ortes wird zum Sinnbild eines alternativen Umgangs mit den Transformationsprozessen nach 1990, die versammelten AußenseiterInnen finden zu schöpferischen Formen des Arbeitens zurück und entwickeln eigenverantwortliche Strukturen der Selbstversorgung.

Während Strahl das Idealbild und Stereotyp der sozialistischen Leiterin inmitten der freien Marktwirtschaft restaurierend aufgreift und ihm innerhalb des neuen Kontextes eine utopische Kraft zuspricht, führt Oliver Bukowski seine Frauenfiguren in eine Katastrophe hinein. In dem Text GÄSTE von 1999 zerbricht die Hotelleiterin Kathrin an ihrem utopischen Anspruch. Und auch die beruflich erfolgreiche Karrierefrau scheitert bei Bukowski, ihre Anpassung an die marktwirtschaftlichen Strukturen scheint nur auf Kosten privater Einsamkeit gelingen zu können. Die namenlose Frau aus Bukowskis Stück OB SO ODER SO (2003) arbeitet als Anlageberaterin. Sie lebt allein in einer teuer eingerichteten Wohnung, in die wiederum Nick, ein junger, depressiver Draufgänger, einbricht. In Folge des Stückes

⁸⁷ STRAHL (1997), S. 47.

kommt es zu einer Auseinandersetzung zwischen dem Einbrecher und der namenlosen Frau, in der sie ihren beruflichen Werdegang reflektiert:

„FRAU: Wohnkommunen. Freie Liebe. Öffentliche Geldverbrennungen. Hin und wieder einen Molotov-Cocktail gegen solche Bonzen wie mich und auf das Wohl der Dritten Welt – Das wollen Sie mir doch entgegenschleudern, nicht wahr? – Sie werden es nicht vermuten, aber ich war auch mal jung und atemberaubend politisch.

Nick: Sie verstehen nichts! Null!

FRAU: Sagte ich damals auch immer. Irgendwann zwischen zwanzig und dreißig bekam ich dann wieder Lust auf ein eigenes Bett und damit fing der Weltuntergang wohl an.

Plötzlich stand ich im Cocktail-Kleid vor dem Spiegel und sah ganz nett darin aus.

Nick: Sehen Sie ja auch. [...]

FRAU: Im Studium war ich so eine Art Klassenbeste. Sie wissen vielleicht?: Kurze schnelle Schnittchen, die Knie immer ordentlich beieinander und im Terminkalender eine kleine, saubere Schrift.“⁸⁸

Karriere wird hier in einen demonstrativen Gegensatz zu jugendlichem Idealismus und politischem Aktivismus gesetzt. In der ironischen Selbstbeschreibung als strebsame, fleißige Studentin verkommt der berufliche Erfolg der Anlageberaterin zur spießigen Anpasstheit. Darüber hinaus gibt sie sich zunehmend als einsame Frau zu erkennen. Jeden Tag wartet sie an der Bushaltestelle vergeblich darauf, dass ihr Mann aussteigt. Auch hat sie keine Kinder.

„FRAU: Wissen Sie, wie es ist, wenn man nach Hause kommt und alles ist genauso, wie man es am Morgen verlassen hat? Einmal, ich war dienstlich eine Woche in Amsterdam, hab ich ein Stück Käse auf dem Tisch vergessen, (lacht) Der ganze Tisch war voller Maden und Schimmel. Wegen dem Gestank hatte man die Tür aufgebrochen; man dachte, ich hätte mich umgebracht.“⁸⁹

Für Bukowski bestehen zwischen dem Teenager Nick und der Karrierefrau durchaus Parallelen, sie suchen nicht zufällig für einen kurzen Moment Nähe und Geborgenheit beieinander. Das Scheitern der Frauenfigur wird weniger persönlich denn strukturell gefasst, wie auch bei Bukowskis anderer Figur Kathrin kann nichts leben, wenn der Kontext nicht stimmt. Im Bild der Anlageberaterin, die tagtäglich mit großen Geldsummen spekuliert und darüber vereinsamt, verdichtet sich die kritische Perspektive auf den freien Markt, der nach Bukowski sinnentleerte Daseinsformen erzeugt; gleichzeitig wirkt die Konstruktion der frustrierten Karrierefrau auch stereotyp und vereinfachend:

„Selbst dem jungen Intellektuell-Ambitionierten dürfte es egal sein, ob er nach langen Jahren des Studiums letztendlich das Heer arbeitsloser Akademiker stärkt, oder [...] seine Biographie mit Jobs und ‚Projekten‘ auf immergleichem Level hält. Warum erst losgehen, wenn einen von der Ziel-Linie her dieselbe Orientierungslosigkeit, Angst und Einsamkeit anweht? ‚OB SO ODER SO‘: Der GenerationsKONFLIKT wird in der Erfahrung der

⁸⁸ BUKOWSKI, OLIVER: Ob so oder so. Kiepenheuer Bühnenverlags-GmbH. Digitales Verlagsmanuskript. Berlin 2003, S. 27f. Das Stück wurde am 3.3.1994 in Potsdam uraufgeführt.

⁸⁹ BUKOWSKI (2003), S. 33.

eigenen Wertlosigkeit zum GenerationsZUSAMMENHANG; man begegnet sich als Gleiche. Diese ziemlich hoffnungslose ‚Bastelmentalität‘ (Gross) als Lebensentwurf der ‚Jungen‘ einerseits, und jene erfolgreich leergestylte Daseinsform derjenigen, die es (sich?) ‚geschafft haben‘ andererseits sollten aufeinandertreffen.“⁹⁰

Eine Möglichkeit auf Veränderung, die Rudi Strahl seinen beiden Leiterinnen einschreibt, benennt Oliver Bukowski nicht. Arbeit in einem marktorientierten und globalisierten Kontext wirkt in seinen Stücken zwangsläufig entfremdend und zerstört jede individuelle Gestaltungsmacht und Handlungsoption. Seine Figuren müssen scheitern – ob mit oder ohne beruflichen Erfolg.

⁹⁰ BUKOWSKI (2003), S. 46.

9.2. „WEEßTE, JEDER MUSS JA ZUSEHEN, WIE DAS GELD RANKOMMT.“¹

Die Inszenierung von Arbeit und Geschlecht in den Spielfilmen ostdeutscher RegisseurInnen von 1990 bis 2006

Bianca Schemel

Wenn ich die Bilder aus den Kinospielefilmen, die ostdeutsche RegisseurInnen nach 1990 produzierten, vor meinem inneren Auge Revue passieren lasse, entsteht ein breites Spektrum von Frauen- und Männerfiguren und ihrer Arbeit.



Als Erstes taucht in dieser Bildfolge das paradigmatische Bild der Obdachlosen Hanna aus Andreas Dresens Film NACHTGESTALTEN (1998/99)² auf, die, nachdem sie zusammengeschlagen worden ist, gekrümmt im Regen auf einer Brücke liegt. Dann erinnere ich mich an die Altenpflegerin Nike aus Andreas Dresens SOMMER VORM BALKON (2004/2005)³, deren Stringtanga frech aus der rosa farbigen Hose lugt und die einen Rest jener Creme, mit der sie gerade einen alten Mann eingerieben hat, auf ihren Oberarmen verteilt. Mir fallen auch Anna und Lisa aus dem Peter Welz' Roadmovie BURNING LIFE

¹ HALBE TREPPE, 2002, RE: Andreas Dresen, DR: Cooky Ziesche, KSA: Michael Hammon, AU: Susanne Hopf, BÜ: Sascha Strutz, Michael Bucher, Felix Gallo, KO: Sabine Greuning, SC: Jörg Hauschild, TO: Peter Schmidt, MU: 17 Hippias, LÜÜL, PF: Peter Rommel Productions in Zusammenarbeit mit Bavaria Film International, PR: Peter Rommel, PL: Peter Hartwig, FF: Filmboard Berlin-Brandenburg, Filmförderungsanstalt, BKM, Geyer-Werke GmbH & Co. KG, 106 min, 35mm, DA: Steffi Kühnert (Ellen), Gabriela Maria Schmeide (Katrin), Thorsten Merten (Christian), Axel Prahl (Uwe) u.a.

² NACHTGESTALTEN, 1998/99, RE: Andreas Dresen, DB: Andreas Dresen, KA: Andreas Höfer, LI: Frank Marggraf, AU: Claudia Jaffke, IR: Olaf Kronenthal, KO: Sabine Greuning, SC: Monika Schindler, TO: Peter Schmidt, MU: Cathrin Pfeiffer, Rainer Rohloff, PF: Peter Rommel Productions, Co-PR: ORB, MDR, SFB, Arte, PR: Peter Rommel, RED: Cooky Ziesche, Wolfgang Voigt, Ann Schäfer, Georg Steinert, PL: Peter Hartwig, AL: Christine Handke, FF: Filmboard Berlin-Brandenburg GmbH, Kulturelle Filmförderung Mecklenburg-Vorpommern, Bundesministerium des Innern, European Script Fund der EU, 103 min, 35mm, DA: Myriam Abbas (Hanna), Dominique Horwitz (Victor), Michael Gwisdek (Peschke), Ricardo Valentim (Feliz), Oliver Breite (Jochen), Susanne Bormann (Patty) u.a.

³ SOMMER VORM BALKON, 2004/2005, RE: Andreas Dresen, DB: Wolfgang Kohlhaase, DR: Cooky Ziesche, KA: Andreas Hofer, REQ: Sascha Strutz, BÜ: Georg Nonnenmacher, KO: Sabine Greuning, SC: Jörg Hauschild, TO: Peter Schmidt, PF: Peter Rommel Productions, X Filme Creativ Pool GmbH (Köln), Co-P: WDR, RBB, Arte, PR: Peter Rommel, Co-PR: Stefan Arndt, RED: Cooky Ziesche, Andrea Hanke, Dagmar Wolff, Andreas Schreitmüller, PL: Peter Hartwig, AL: Ralf Biok, FF: Medienboard Berlin-Brandenburg GmbH, Filmstiftung Nordrhein-Westfalen GmbH, Filmförderungsanstalt (FFA), BKM, 110 min, Super16mm – Blow-Up 35mm, DA: Inka Friedrich (Katrin Engels), Nadja Uhl (Nike), Andreas Schmidt (Ronald), Stefanie Schönfeld (Tina), Christel Peters (Helene), Kurt Radeke (Oskar), Vincent Redetzki (Sohn Max Engels) u.a.

(1994)⁴ ein, die – beide arbeitslos – Banken mit einer Spielzeugpistole überfallen, ihre Geiseln die deutsche Nationalhymne singen lassen und das erbeutete Geld anschließend in Robin-Hood-Manier an Bedürftige verschenken.



Weiterhin drängt sich ein Ausschnitt aus der romantischen Beziehungskomödie EIN MANN FÜR JEDE TONART (1992)⁵ von Peter Timm auf, der die mit Weichzeichner abgebildete, erfolgreiche und unkonventionelle Sängerin Pauline Frohmuth zeigt, die sich doch tatsächlich für den Porsche fahrenden Arzt entscheidet, weil der in jeglicher Hinsicht potenter als der sensible Kritiker Georg ist. Auch muss ich an die rührend-ruppig gespielte Postbotin Dora aus NACHBARINNEN (2004)⁶ von Franziska Meletzky denken, die sich genauso wie Kroko aus dem gleichnamigen Film von Sylke Enders (2004)⁷ gegen die Zumutungen der Welt mit emotionaler Härte panzert. Dann entsinne ich mich einer Szene mit Katrin aus Andreas

⁴ BURNING LIFE, 1993/1994, RE: Peter Welz, DB: Stefan Kolditz, KA: Michael Schaufert, Uli Kudicke (Spezial-Kamera), LI: Heinz Anders, AU: Dieter Adam, Claudia Sembach, REQ: Jörg Danneberg, Sven Arnold, Fred Pohl, KO: Anne-Gret Oehme, SC: Helga Rusch-Wardeck, TO: Rainer Haase, Hans-Henning Thölert, MU: Neil Quinton, PF: ORB, SWF, Parabel Film & Fernsehen & Script GmbH, Antaeus Film- und Fernsehproduktionsgesellschaft mbH, Studio Babelsberg GmbH, PR: Alexander Gehrke, RED: Christian Granderath, Cooky Ziesche, PL: Jens Meyer, AL: Rebekka Bahr, Andre Wollschläger, Caroline Pähke, FF: European Script Fund der EU, Filmförderung Mecklenburg-Vorpommern, Filmförderung Brandenburg, Filmboard BerlinBrandenburg, 35mm, 110 min, DA: Anna Thalbach (Lisa Herzog), Maria Schrader (Anna Breuel), Max Tidof (Pauli), Jaecki Schwarz (Kommissar Brehme), Andreas Hoppe (Kriminalbeamter Jung), Dani Levy (BKA-Beamter Neuss) u.a.

⁵ EIN MANN FÜR JEDE TONART, 1993, RE: Peter Timm, DB: Hera Lind, Peter Timm, LV: gleichnamiger Roman von Hera Lind, KA: Fritz Seemann, AU: Frank Geuer, AREQ: Christine Wieland, Ralf Mootz, IREQ: Thorwald Kiefel, BÜ: Sabine Franke, Günter Häusler, KO: Peri de Bragança, SC: Pia Fritsche, TO: Hajo von Zündt, MU: Konstantin Wecker, Chris Walden, PF: Polyphon Film- und Fernseh GmbH in Zusammenarbeit mit Royal Filmproduktions GmbH, PR: Heike Wiehle-Timm, Stefan Rüll (Gesamtleitung) Co-PR: Hanno Huth, PL: Tilmann Taube, AL: Georg Kuch, Dirk Piepenbring, FF: Filmstiftung Nordrhein-Westfalen GmbH, Film Fonds Hamburg, Bayerische Filmförderung, Filmförderungsanstalt (FFA) (Berlin), 91 min, 35mm, DA: Katja Riemann (Pauline Frohmuth), Henry Hübchen (Georg Lalinde), Uwe Ochsenknecht (Klaus Klett), Maren Schumacher (Usch), Gudrun Landgrebe (Hella Müller-Lalinde) u.a.

⁶ NACHBARINNEN, 2005, RE: Franziska Meletzky, DB: Elke Rössler, KA: Alexandra Czok, LI: Birger Müller, AU: Leonie von Arnim, Markus Schröder, Ingrid Ziegler, REQ: Sebastian Wurm, Sven Geßner, BÜ: Kai Olbrecht, KO: Andrea Schein, SC: Jürgen Winkelblech, TO: Tino Degen, MU: Eike Hosenfeld, Moritz Denis, PF: Eikon Media GmbH, Junifilm GmbH, Co-PR: HFF, RBB, PR: Ernst Ludwig Ganzert, Wolfgang Tumler, Anke Hartwig, Jan Philip Lange, Niklas Bäumer, RED: Cooky Ziesche, PL: Anke Hartwig, AL: Holger Reibiger, FF: Mitteldeutsche Medienförderung GmbH, Medienboard Berlin-Brandenburg GmbH, 92 min, 35mm, DA: Dagmar Manzel (Dora), Grazyna Szapolowska (Nachbarin Jola), Jörg Schüttauf (Nachbar Conny), Berndt Stübner (Bernd), Ramona Libnow (Gabi) u.a.

⁷ KROKO, 2004, RE: Sylke Enders, DB: Sylke Enders, DR: Karsten Ruser (Beratung), KA: Matthias Schellenberg, AU: Tom Hornig, REQ: Friederike Hagen, KO: Claudia Gonzalez, SC: Frank Brummundt, TO: Patrick Veigel, MU: Robert Philipp, Marc Riedinger, PF: Produktionsfirma Luna-Film GmbH, CO-PR: SWR, HR, RBB, PR: Gudrun Ruzickova-Steiner, RED: Sabine Holtgreve (SWR), Jörg Himstedt (HR), Cooky Ziesche (RBB), PL: Christine Hartmann, AL: Daniel Rillmann, FF: Filmförderungsanstalt, BKM, 96 min, DV – Blow-Up 35mm, DA: Franziska Jünger (Kroko), Alexander Lange (Thomas), Hinnerk Schönemann (Eddie), Danilo Bauer (Rolle), Harald Schrott (Micha), Anja Beatrice Kaul (Krokos Mutter), Kimberley Krump (Cora) u.a.

Dresens HALBE TREPPE (2002), die am Ufer der Oder von ihrem Kindheitstraum, Pilotin zu werden, berichtet, aber nun als Anweiserin auf einem großen Parkplatz für LKWs an der polnischen Grenze arbeitet. Und schließlich fallen mir all die traurigen, einsamen, verbitterten männlichen Figuren aus den Filmen BIS ZUM HORIZONT UND WEITER (1998)⁸, WEGE IN DIE NACHT (1998/99)⁹, DIE DATSCHE (2001/20002)¹⁰ und DER ZIMMERSPRINGBRUNNEN (2000/2001)¹¹ ein, die mit Filzlatschen und Trainingsanzügen bekleidet der vergangenem Zeit in der DDR hinterhertrauern, in der ihnen der Staat Arbeit, Verantwortung und einen Lebenssinn gab.



Bereits diese kleinen szenischen Ausrisse verdeutlichen, dass die Filme ostdeutscher RegisseurlInnen aus dem Zeitraum von 1990 bis 2006 zum einen Geschichten vom Rand der Gesellschaft erzählen und damit Kleinkriminelle, Huren, Obdachlose, Drogenabhängige und Arbeitslose in das Zentrum ihrer Filme stellen, zum anderen aber auch Filme entstanden sind, die Frauen vor allem in Dienstleistungsberufen als Postbotin, Parfümverkäuferin, Kellnerin, Platzanweiserin, Boutiquebesitzerin, Altenpflegerin inszenieren. Daneben erfährt

⁸ BIS ZUM HORIZONT UND WEITER, 1998, RE: Peter Kahane, DB: Oliver Bukowski, KA: Gero Steffen, AU: Gabriele Wolff, REQ: Birgit Kniep-Gentis, Dirk Breitenborn, KO: Helene Hohensee, SC: Birgit Bahr, TO: Roland Winke, MU: Tamás Kahane PF: Polyphon Film- und Fernseh GmbH, CO-PR: MDR, PR: Alfried Nehring, RED: Karl-Heinz Staamann, PL: Beate Röber, AL: Jürgen Janoczek, Gitte Fels, FF: Filmförderungsanstalt, Filmboard BerlinBrandenburg GmbH, 96 min, 35mm, DA: Wolfgang Stumph (Henning Stahnke), Corinna Harfouch (Beate Nelken), Nina Petri (Katja Pfeifer), Gudrun Okras (Mutter Stahnke) u.a.

⁹ WEGE IN DIE NACHT, 1999, RE: Andreas Kleinert, DB: Johann Bergk, KA: Jürgen Jürge, LI: Wolfgang Hirschke, AU: Gabriele Wolff, REQ: Dorothea Schiefeling, BÜ: Peter Wilhelm, KO: Ulrike Stelzig, Garderobe Heidi Gutting, SC: Gisela Zick, TO: Siegfried Busza, MU: Andreas Hoge, Steven Garling, PF: ö-Filmproduktion Löprich & Schlösser GmbH, Co-PR: ZDF in Zusammenarbeit mit Studio Babelsberg Independents, PR: Frank Löprich, Katrin Schlösser, Co-PR: Arthur Hofer, RED: Hans Kutnewsky, PL: Frank Schmuck, Michaela Klein, AL: Fred Kuhaupt, Markus Habicht, FF: Filmboard Berlin-Brandenburg GmbH, Kulturelle Filmförderung Mecklenburg-Vorpommern, Mitteldeutsche Medienförderung GmbH, 96 min, 35mm, s/w, DA: Hilmar Thate (Walter), Cornelia Schmaus (Sylvia), Henriette Heinze (Gina), Dirk Borchardt (Rene) u.a.

¹⁰ DIE DATSCHE, 2002, RE: Carsten Fiebeler, DB: Ulv Jakobsen, Carsten Fiebeler, DR: Laila Stieler, KA: Erik Krambeck, LI: Marc Kubik, AU: Steffen Gnade, KO: Polly Matthies, SC: Christian Nauheimer, TO: Paul Oberle, MU: Bernd Jestram, Ronald Lippok (Tarwater), PF: Equinox Film GmbH & Co. KG, Co-PR: Koppmedia GmbH, MDR, PR: Sabine Manthey, Bernhard Koellisch, Co-PR: Sven Boeck, RED: Wolfgang Voigt, PL: Guido Bohlmann, FF: Mitteldeutsche Medienförderung GmbH, 91 min, HD – überspielt auf 35mm, DA: Catherine Flemming (Elke), Michael Kind (Arnold), Uwe Kockisch (Asche), Nils Nellessen (Big) u.a.

¹¹ DER ZIMMERSPRINGBRUNNEN, 2001, RE: Peter Timm, DB: Kathrin Richter, Ralf Hertwig, LV: gleichnamiger Roman von Jens Sparschuh, KA: Achim Poulheim, LI: Dietmar Haupt, Georg Nonnenmacher, AU: Lothar Holler, AREQ: Ulrich Christian, Claudia Bodenbun, IREQ: Utz Neumann, KO: Anne Jendritzko, SC: Barbara Hennings, TO: Robi Güver, MU: Rainer Oleak, PF: Senator Film Produktion GmbH, Relevant Film Produktion GmbH (Hamburg), PR: Gerhard von Halem, Co-PR: Günter Rohrbach, AL: Claudia Hodel, FF: Filmstiftung Nordrhein-Westfalen GmbH, Filmboard Berlin-Brandenburg GmbH, Mitteldeutsche Medienförderung GmbH, Filmförderungsanstalt, 94 min, 35mm, DA: Götz Schubert (Hinrich Lobek), Simone Solga (Julia Lobek), Gustav-Peter Wöhler (Uwe Strüver), Hermann Lause (Dr. Boldinger), Bastian Pastewka (Thomas Hamann) u.a.

aber auch die Karrierefrau eine unerwartete Renaissance. Im Vergleich zu den DEFA-Gegenwartsfilmen ist nicht nur eine Vielfalt an Figuren und Geschichten zu konstatieren, sondern auch eine Vervielfältigung der Genres. Den zum großen Teil sozial- und gesellschaftskritischen Produktionen, die den bei der DEFA sehr beliebten dokumentarischen Realismus weiterentwickeln, stehen auffallend viele Komödien gegenüber, dazu kommen wiederum Filme, die Elemente des Roadmovies, des Krimis und des Melodrams verwenden.

Die Komödien EIN MANN FÜR JEDE TONART, DIE PUTZFRAUENINSEL,¹² BIS ZUM HORIZONT UND WEITER sowie DER ZIMMERSPRINGBRUNNEN inszenieren, wie es dem Genre eigen ist, stereotype, beruflich erfolgreiche Frauenfiguren, denen am Ende der filmischen Szenarios immer die Grenzen ihres Karrierestrebens aufgezeigt werden. Ihnen gegenüber stehen männliche Figuren, die mit Attributen der Schwäche versehen werden. In den Komödien, die in einem explizit ostdeutschen Kontext verortet sind, wird diese Schwäche eindeutig an den Verlust des Arbeitsplatzes geknüpft. Die Opfer der Wiedervereinigung sind in den Spielfilmen ostdeutscher RegisseurInnen nach 1990 fast ausschließlich Männer. Sie sind von Arbeitslosigkeit betroffen, sie reagieren auf den damit einher gehenden Verlust von Macht, Würde und Identität in einigen filmischen Szenarien mit gewaltvollen Ermächtigungen in Form von Selbstjustiz. Der Kriegszustand, der in vielen dramatischen Stücken ab 1990 ausgerufen wird, er findet – mit diesen männlichen Opferfiguren im Zentrum des Geschehens – auch auf der Leinwand statt. Neben den Komödien, die tendenziell ein traditionelles Geschlechterverhältnis wieder herstellen wollen, in dem sie die Karrierefrauen in ihrem Aufstieg beschränken, beherrschen Filme das Bild, die Entfremdungsszenarien entwerfen. Diese Filme führen das Motiv der Entfremdung, wie es in den Filmen der DEFA entstand, fort, insofern sie auf dieselben ästhetische Elemente der Figurenkonstruktion und dieselben narrativen sowie visuellen Erzählweisen zurückgreifen. Auch sie konstruieren Figuren, die am Rand der Gesellschaft leben und einer eintönigen Arbeit nachgehen, während ihr Leben von Einsamkeit gekennzeichnet ist. Einige Filme spitzen ihre Entfremdungsszenarien mittels obdachloser und drogenabhängiger Figuren noch deutlicher zu oder thematisieren die Situation Arbeitsloser. Im Gegensatz zur Dramatik wird die Lebens- und Arbeitssituation von Prostituierten zwar gleichfalls als entfremdet inszeniert, jedoch ohne das Klischee des gefallenen Mädchens zu bedienen. Die schöpferische Arbeit ist aus diesen Filmen vollständig verschwunden, das Glück, etwas

¹² DIE PUTZFRAUENINSEL, 1995/1996, RE: Peter Timm, DB: Hansjorg Thurn, Peter Timm, LV: gleichnamiger Roman von Milena Moser, KA: Fritz Seemann, LI: Michael Albert, Thorsten Krusche, Kalle Dobrick, Roger Altmann, Olaf Michalke, AU: Josef Sanktjohanser, AREQ: Michael Schrader, Gerd Ganser (Mallorca), IREQ: Stefan Scheurich, BÜ: Philipp Hübner, Matthias Nein, Thomas Stanley Nielsen, KO: Petra Kray, SC: Vera Burnus, TO: Eckhard W. Kuchenbecker, MU: Detlef Petersen, MB: Django Seelenmeyer, PF: Relevant Film Produktion GmbH, Avista Film Herbert Rimbach, Co-PR: Olga-Film GmbH, Polyphon Film- und Fernseh GmbH, PR: Heike Wiehle-Timm, Herbert Rimbach, PL: Dieter Stempniewsky, AL: Dieter Anders, Dieter Albrecht, Wessely Kutner (Mallorca), Yagiro Lara (Florida), FF: Filmboard Berlin-Brandenburg, FilmFörderung Hamburg GmbH, Bundesministerium des Innern, 98 min, 35mm, DA: Jasmin Tabatabai (Irma Kaspari), Christine Oesterlein (Nelly Schwarz), Dagmar Manzel (Frau Dr. Schwarz), Kevin Ibeka (Eugen), Dieter Landuris (Richard), Die Rosa Cavaliere (Chor), u.a.

bewerkstelligen zu können, erfahren die Figuren nur noch mittels gefundenem Geld oder während eines Bankraubes. Auch eine Vereinbarkeit von Beruf und Familie schließen die Filme ab 1990, mit Ausnahme der Komödien, aus. Zu sehr beherrschen finanzielle Not und prekäre soziale Beziehungen das Bild. Frauenfiguren, die als heilige Märtyrerinnen einer Welt voll Fremdenhass, Armut und Arbeitslosigkeit die romantische Liebe entgegensetzen wollen oder als moderne Robin Hoods eine gerechte Verteilung des Reichtums anstreben, scheitern mit ihren Entwürfen. Am Ende bleibt die Wirkmächtigkeit von Erwerbsarbeit als sozialem und disziplinierendem Platzanweiser in der Gesellschaft bestehen, über die Arbeit allein, das ist der Grundtenor aller dieser Filme, ist gesellschaftliche Teilhabe möglich.

Nicht nur auf der Produktionsebene ist durch die Privatisierung und den Verkauf der DEFA-Studios ab 1990 ein deutlicher Bruch zu konstatieren,¹³ sondern auch auf der personellen Ebene. Die bekannten und erfolgreichen DEFA-RegisseurInnen, wie Heiner Carow, Egon Günther, Frank Beyer, Herrmann Zschoche, Ralf Kirsten, Evelyn Schmidt, Roland Gräf, Lothar Warneke oder Iris Gusner, deren Filme im Rahmen dieser Dissertation untersucht wurden, können nach 1990 keine Gegenwartsfilme mehr für das Kino realisieren. Einige der RegisseurInnen machen sich noch mit interessanten Aufarbeitungen der DDR-Vergangenheit einen Namen, wie z.B. Heiner Carow mit seinem Film *DIE VERFEHLUNG* (1991), Frank Beyer mit *DER VERDACHT* (1991) und *NIKOLAIKIRCHE* (1995) oder Roland Gräf mit *TANGOSPIELER* (1990).¹⁴

RegisseurInnen wie Peter Kahane,¹⁵ der bereits zu Beginn der 1980er Jahre für die DEFA Regie führte und in dieser Dissertation mit dem Film *DIE ARCHITEKTEN* (1989/90) und in diesem Kapitel mit dem Film *BIS ZUM HORIZONT UND WEITER* (1998) besprochen wird, setzen die vielfältigen filmästhetischen Traditionen der DEFA fort; so auch Helke Misselwitz, die bereits 1988 mit dem DEFA-Dokumentarfilm *WINTER ADÉ* große Aufmerksamkeit erregte und als Meisterschülerin Heiner Carows mit ihrer Filmsprache in *HERZSPRUNG* (1992)¹⁶ und in *ENGELCHEN* (1995/96)¹⁷ an Carows surrealistische, theatrale Inszenierungen anknüpft. Auffällig viele der RegisseurInnen, deren Filme im Folgenden

¹³ Vgl. Bemerkungen zu Produktionsbedingungen nach 1990 im Kapitel 1.5.

¹⁴ Vgl.: SCHENK, RALF: Die DDR im deutschen Film nach 1990, APuZ, 44/2005, S. 31-38.

¹⁵ Vgl. auch zu Biografien/Filmografien der einzelnen RegisseurInnen, <<http://www.filmportal.de>> (12.8.2008).

¹⁶ *HERZSPRUNG*, 1992, RE: Helke Misselwitz, DB: Helke Misselwitz, KA: Thomas Plenert, AU: Lothar Holler, REQ: Klaus Selignow, Oliver Kadenbach, KO: Ursula Wolg, SC: Gudrun Steinbrück, TO: Paul Oberle, ML: Zubin Menta, PF: DEFA-Studio Babelsberg GmbH, ZDF, Thomas Wilkening Filmgesellschaft mbH, PR: Thomas Wilkening, RED: Christoph Holch, PL: Andrea Hoffmann, AL: Hartmut Damberg, Mathias Hammer, FF: Berliner Filmförderung, Filmförderung Brandenburg, Prämie des BMI, 87 min, 35mm, DA: Claudia Geisler (Johanna), Günter Lamprecht (Jakob), Eva-Maria Hagen (Elsa), Nino Sandow (Fremder), Tatjana Besson (Lisa), Ben Becker (Jan/Soljanka) u.a.

¹⁷ *ENGELCHEN*, 1995/1996, RE: Helke Misselwitz, DB: Helke Misselwitz, KA: Thomas Plenert, LI: Rolf Schneider, Norbert Lude, AU: Lothar Holler, REQ: Ulrich Christian, Utz Neumann, KO: Aenne Plaumann, SC: Gudrun Steinbrück, TO: Rainer Haase, PF: Thomas Wilkening Filmgesellschaft mbH im Auftrag des ZDF, PR: Thomas Wilkening, RED: Christoph Holch, PL: Kartin Wiedemann, AL: Klaus Preissel, Caroline Pächke, Ulrich Menzel, FF: Filmboard Berlin-Brandenburg, Bundesministerium des Innern, Aktionsplan 16:9 der EU, 91 min, 35mm, DA: Susanne Lothar (Ramona), Cezary Pazura (Andrzej), Sophie Rois (Mutter), Herbert Fritsch (Vater Klaus), Kathrin Angerer (Lucie), Luise Wolfram (Kind), Ben Becker (Lucies Freund) u.a.

analysiert werden, sind AbsolventInnen der Hochschule für Film und Fernsehen Potsdam¹⁸ und damit einer erzählerischen Tradition verbunden, die bei allen Unterschieden als sozial- und gesellschaftskritisch bezeichnet werden kann. Zu diesen RegisseurInnen gehören Andreas Dresen, Andreas Kleinert, Carsten Fiebler und Franziska Meletzky. Andere haben, wie Peter Welz und Michael Gwisdek, als Schauspieler in vielen DEFA-Filmen mitgewirkt, wechselten aber nach 1990 für einige Produktionen ins Regiefach.

9.2.1. „DASS FRAUEN IMMER SO SCHNELL KARRIERE MACHEN MÜSSEN.“¹⁹

Die Inszenierung beruflich erfolgreicher Frauenfiguren

Zunächst möchte ich den Blick auf beruflich erfolgreiche Frauenfiguren lenken und ihre spezifische Inszenierung in den Filmen nach 1990 erläutern. Den Anfang dieser Motivanalyse bildet die romantische Komödie EIN MANN FÜR JEDE TONART von Peter Timm, der 1993 in Düsseldorf, im Übrigen auch der Handlungsort des Films, seine Uraufführung erlebte. Ich habe mich für die Aufnahme seiner Spielfilme in den Analysekorpus entschieden – obwohl Peter Timm bereits 1973 mit 23 Jahren aus der DDR ausgewiesen wurde –, denn seine Filme sind signifikante Beispiele für das in den 1990er Jahren sehr beliebte Genre der deutschen Komödie. Sie waren darüber hinaus kommerziell extrem erfolgreich und formulieren im Zuge dessen auch eine spezifische Sicht auf Geschlecht und Arbeit. In der Chronologie der untersuchten Filme ab 1990 steht dieser Film an zweiter Stelle und er ist vor allem mit seiner Geschichte, seinen Stereotypen und seiner Ästhetik ein symptomatisches Beispiel für die Renaissance des Unterhaltungskinos in den 1990er Jahren in der BRD. Die erfolgreichen romantischen Komödien, zu denen Timms Film EIN MANN FÜR JEDE TONART gehört, aber auch die Filme von Sherry Hormann FRAUEN SIND ETWAS WUNDERBARES (1993) und IRREN IST MÄNNLICH (1996), ABGESCHMINKT (1993) von Katja von Garnier, STADTGESPRÄCH (1995) von Rainer Kaufmann und DAS SUPERWEIB (1996) von Sönke Wortmann, thematisieren nie direkt die großen politischen und ökonomischen Veränderungen durch die Ereignisse von 1989/90, versuchen aber, die entstandenen Unsicherheiten durch den Rückgriff auf das Genre der Komödie abzufedern. Die Blütezeit der romantischen Komödie im Deutschland der 1990er Jahre markiert die Abkehr vom AutorInnenkino der BRD, das sich mit dem Oberhausener Manifest 1962 konstituierte und damals einen ästhetischen Bruch mit dem konservativen und konventionellen Film der Nachkriegszeit vollzog, zu dem die genannten Filme nun im neuen Gewand zurückkehren.²⁰

¹⁸ Die Hochschule für Film und Fernsehen (HFF) war in der DDR die einzige Ausbildungsstätte für Filmschaffende.

¹⁹ EIN MANN FÜR JEDE TONART, Peter Timm, 1992/93.

²⁰ Zugleich adaptieren diese Filme der 1990er Jahre auch erfolgreiche Hollywood-Formate für den nationalen Markt. Diese Adaption verdeutlicht sich nicht nur in der Übertragung des Genres für den deutschen Markt, sondern auch in der Orientierung an Hollywood-Stars. So verkörperte Katja Riemann, Darstellerin der Protagonistin in EIN MANN FÜR JEDE TONART und in einigen anderen deutschen romantischen Komödien

Die romantischen Komödien sind gekennzeichnet durch eine klassische Erzählform, stereotype Situationen und Figuren sowie ein voraussehbares Happy End, das nach dramatischen und amüsanten Konflikten und Verwirrungen erfolgt. Häufig geht es in den oben genannten Beziehungskomödien um junge berufstätige Frauen aus der Mittelschicht, die alles haben wollen: einen Liebhaber oder mehrere, FreundInnen, Kinder und Karriere. Damit steht im Zentrum dieser Filme der schwierige Übergang der postadoleszenten Figuren in den Stand der Erwachsenen, der in der Regel „nicht mehr qua Symbolik des sich ändernden Familienstandes (Ehe, Elternschaft), sondern im klaren Bewusstsein der Grenzen individueller Selbstverwirklichung“²¹ vollzogen wird. Nach Sabine Hake beherrschte „die Krise der Heterosexualität als Hauptthema und zentrale (rhetorische) Figur“²² die genannten bundesrepublikanischen Komödien, und das trifft auch für Film EIN MANN FÜR JEDE TONART zu.



Peter Timms Film erzählt die Geschichte der jungen Gesangssolistin Pauline Frohmuth, deren Karriere einen rasanten Aufschwung nimmt. Im Gegensatz zu den besprochenen DEFA-Gegenwartsfilmen, die beruflich erfolgreiche Frauenfiguren inszenierten, nimmt sich dieser Film ausführlich Zeit, Pauline während ihrer Arbeit zu zeigen – so kann man sie während verschiedener Auftritte und Proben beobachten und gewinnt so einen Eindruck vom Berufsleben einer Gesangssolistin. Pauline wird von zwei Männern umworben, zwischen denen sie sich nicht entscheiden kann: dem distinguierten Konzertkritiker Georg und dem erfolgreichen, aber prolligen, Porsche fahrenden Arzt Klaus. Die Verwicklungen, die durch die beiden Affären im Leben der Künstlerin entstehen, nehmen jedoch ein Ende, als Pauline schwanger wird. Zu guter Letzt macht der potente Arzt Klaus als Partner und biologischer Vater das Rennen, und nicht der „verweichlichte“ und sterilisierte Kritiker Georg. Die Schlusszenen zeigen uns den glücklichen Vater Klaus, der die Zwillinge in der Künstlergarderobe betreut, während Pauline ihren ersten Auftritt nach der Entbindung absolviert. Minutenlang jubiliert Pauline gemeinsam mit dem Orchester und singt „Habe dank“.

nicht nur das zeitgenössische Weiblichkeitsideal, sondern ähnelt stark Figuren, wie sie von der Schauspielerin Meg Ryan dargestellt werden. Zugleich sind aber auch Ähnlichkeiten zu den Stars des westdeutschen Unterhaltungskinos der Nachkriegsjahre zu konstatieren. Katja Riemann könnte in diesem Zusammenhang auch als eine Mischung zwischen Liselotte Pulver und Sabine Sinjen verstanden werden. Vgl. HAKE (2004), S. 318.

²¹ HAKE (2004), S. 319.

²² HAKE (2004), S. 305

Der Film EIN MANN FÜR JEDE TONART basiert auf dem gleichnamigen Roman Hera Linds, den sie ihren Angaben nach während ihrer ersten Schwangerschaft in kurzer Zeit schrieb und der schnell zu einem Bestseller avancierte, der zwei Millionen Mal verkauft wurde.²³ Gemeinsam mit Peter Timm erstellte Hera Lind ebenfalls das Drehbuch. Wenig überraschend arbeitet diese Komödie mit stereotypen Figurencharakterisierungen, welche bereits mit der Namensgebung der ProtagonistInnen beginnen. So wird Pauline, die weibliche Form eines männlichen Namens, im Nachnamen als Frohmut benannt, der Kritiker Georg trägt den lyrischen, französischen Nachnamen Lalinde, während der Arzt Klaus Klett heißt und sich auch so verhält. Darüber hinaus ergänzen sich Ausstattung, Kostüm, Dialog und nicht zuletzt die Kameraführung mit Weichzeichner und verschwenderischen Nahaufnahmen bei der Zielsetzung, Pauline als junge, attraktive, allein stehende, unkonventionelle, emanzipierte Künstlerin in Szene zu setzen, die ein altes Auto fährt – ein Käfer, der auf dem Weg zur Vorstellung liegen bleibt und so dem Arzt Klaus die Gelegenheit gibt, sie im Porsche mitzunehmen –, die in einem leicht heruntergekommenen Industrieloft mit Möbeln vom Flohmarkt wohnt – der Kritiker Georg bricht beim einfachen Spagettiessen mit Aldiwein auf dem alten Korbstuhl ein – und die im Alltag einfache Jeans trägt und vor Unbeschwertheit und „Frohmut“ nur so sprüht. Auch die beiden männlichen Kontrahenten sind nicht weniger klischeehaft entworfen: Der Kritiker Georg gibt den feinsinnigen Intellektuellen, der Blumen mitbringt und Gedichte rezitiert, während der Arzt Klaus in seiner hemdsärmlichen, raumgreifenden Art nur so vor Potenz strotzt, wofür auch der Porsche ein offensichtliches Zeichen ist. Beide Männer sind verheiratet. Während Klaus von seiner reichen Frau rausgeschmissen wird, der die gemeinsame Praxis und auch das Auto gehören – was merkwürdigerweise im Weiteren nicht mehr thematisiert wird – lebt Georg noch mit seiner Frau und Tochter zusammen, obwohl seine Ehefrau seit Langem einen jüngeren Freund hat. Bereits diese Lebenssituation charakterisiert Georg als einen weichherzigen, unmännlichen „Softie“, wozu sich am Ende des Films noch passend die Information über seine Sterilisation, sprich seine vollständige Entmännlichung gesellt.

Die gesamte Handlung und Inszenierung des Films richtet sich darauf, den beruflichen Ehrgeiz und emanzipierten Lebensstil Paulines mit einem traditionellen, bürgerlichen Weiblichkeits- und Beziehungskonzept zu versöhnen. In diesem Fokus zeigt sich deutlich die restaurative Tendenz des Films, die einen Kritiker dazu bewog, von der Inszenierung einer Neo-Adenauerzeit zu schreiben.²⁴ Die Synthese zwischen modernen und konservativen Weiblichkeitsvorstellungen entsteht in diesem Film durch die harmonische Vereinigung von weiblicher Erwerbstätigkeit und Mutterschaft unter dem Dach einer heterosexuellen Paarbeziehung. Die dramaturgischen Vehikel, die die Komödie dafür bemüht, sind zum einen das bürgerliche Konzept der romantischen Liebe und zum anderen die angehende Mutterschaft der Protagonistin. Signifikant für diese angestrebte Synthese sind besonders zwei Szenen. In der einen wird Pauline nach einem Konzert auf dem Dorf von einem

²³ <http://www.heralind.com/ueber_hera_lind.html> (24.8.2008).

²⁴ KUHLENBRODT, DIETRICH: Ein Mann für jede Tonart, epd Film 2/1993.

Schäferhund verfolgt und rettet sich in eine Telefonzelle, aus der sie der Arzt Klaus ritterlich befreit – dafür verspricht sie ihm die Heirat. Das Bild weiblicher Schutzbedürftigkeit, das an dieser Stelle humoristisch inszeniert wird, steht signifikant für die Grenzen weiblicher Eigenständigkeit. In einer anderen Szene schlägt die beste Freundin und Kollegin Usch der schwangeren Pauline die Abtreibung der Zwillinge (!) vor, da beide kurz zuvor ein Casting für eine Konzertreise durch Florida bestanden haben. Für Pauline sind die Grenzen der beruflichen Selbstverwirklichung jedoch durch die Schwangerschaft erreicht, so dass sie unter Aufkündigung der Freundschaft ihre beste Freundin des Hauses verweist. Doch der Film EIN MANN FÜR JEDE TONART wäre keine romantische Komödie, wenn nicht am Schluss ein Happy End stünde. Bereits zum Geburtsvorbereitungskurs kehrt Paulines beste Freundin reumütig und hilfsbereit zurück. Und auch der biologische Vater Klaus, der nach Paulines Mitteilung, dass sie schwanger ist, das Weite suchte, tritt zur Geburt wieder in die Szenerie ein.

„Gespeist von dieser merkwürdigen Mischung aus liberalen, progressiven und konservativen Haltungen, münden selbst unkonventionelle Lebensentwürfe und Verhältnisse regelmäßig in einer Affirmation von Liebe, Freundschaft und Familie als einzigem Ort der Sicherheit, Freiheit und Selbstverwirklichung in einer immer unwirtlicher werdenden Welt.“²⁵



Die letzten Einstellungen des Films vereinen sinnbildlich gegenwärtige Konzeptionen von Geschlecht und Arbeit, wenn der Arzt Klaus als sich rührend kümmernder Vater in Szene gesetzt wird, der seine Frau bei der Ausübung ihrer Berufstätigkeit entlastet.

In erstaunlicher Weise erinnert der Film EIN MANN FÜR JEDE TONART damit an die Inszenierung von Karrierefrauen in DEFA-Gegenwartsfilmen. Hier wie dort nimmt die Verhandlung der weiblichen Geschlechtsidentität bei gleichzeitig erfolgreicher Berufstätigkeit großen Raum ein. Die Beunruhigungen und Irritationen, die durch die weibliche Karriere im tradierten Geschlechterverhältnis entstehen, werden mit dem Rückgriff auf Elemente konservativer Weiblichkeit wieder ruhig gestellt. So wie in dem DEFA-Film AUF DER SONNENSEITE wird die berufstätige Frau auf ein Objekt männlichen Begehrens reduziert und damit ihre beruflich machtvolle Position hin zu einer sexuell machtvollen Position verschoben, mit der eine Abwertung der Karrierefrau einhergeht. Mit der Schwangerschaft

²⁵ HAKE (2004), S. 312.

der Gesangssolistin Pauline Frohmuth suggeriert der Film EIN MANN FÜR JEDE TONART nicht nur eine gelingende Vereinbarkeit von Berufstätigkeit und Mutterschaft, sondern inszeniert diese im modernen Sinne auch für den Vater.

Während der Film EIN MANN FÜR JEDE TONART ein durchaus positiv besetztes Bild der Karrierefrau entwirft, indem er konservative und emanzipatorische Konzepte von Weiblichkeit miteinander versöhnt, inszenieren zwei weitere Komödien, DIE PUTZFRAUENINSEL (1995/1996) von Peter Timm und Peter Kahanes BIS ZUM HORIZONT UND WEITER (1998), negativ konnotierte Stereotype von Karrierefrauen. Ähnlich wie EIN MANN FÜR JEDE TONART zeigen die beiden Filme ihre Protagonistinnen in einem Berufsfeld, das einen hohen Anteil weiblicher Beschäftigter aufweist, sie sind Richterinnen.

Peter Timms Spielfilm DIE PUTZFRAUENINSEL verwendet ebenfalls einen erfolgreichen Frauenroman²⁶ als Vorlage. Die Handlung der Komödie ist die moderne Variation eines Märchens und schnell zusammengefasst: Die junge Studienabbrecherin Irma verdient sich als Putzfrau bei der Richterin Schwarz ihren Lebensunterhalt und entdeckt eines Tages im Keller ihrer Chefin eine eingesperrte, verwahrloste alte Frau. Nelly ist die Schwiegermutter²⁷ der Richterin und im Verlies, weil die Richterin in den Besitz der Villa kommen möchte. Irma rettet jedoch die alte Frau, beide verschwören sich miteinander und Irma bekommt am Ende die Villa sowie eine Million D-Mark von Nelly geschenkt. Der Showdown in der Villa anlässlich der Ernennung der Richterin Schwarz zur Oberlandesgerichtspräsidentin offenbart den „wahren“ Charakter der Figur: Von Irma zur Rede gestellt und mit den neuen Besitzverhältnissen konfrontiert, versucht die Richterin, Nelly zu erschießen.

Mit der Richterin Schwarz wird eine Frauenfigur mit einer hohen beruflichen Qualifikation inszeniert, die promoviert ist und der ein wichtiger Karriereschritt bevorsteht. Mit diesem langen und anspruchsvollen Ausbildungs- und Karriereweg kann die Richterin Schwarz eigentlich zu Recht behaupten:

„Wissen Sie Irma, ich bin nur durch Fleiß und Disziplin dahin gekommen, wo ich jetzt bin.“²⁸

Doch die Figur der Richterin Schwarz wird ausschließlich über negative Zuschreibungen entwickelt, die auf Stereotypen von Karrierefrauen basieren. Die Richterin wird im Zuge dieser ästhetischen Strategie als eine Frau entworfen, die ihrer Karriere und dem mit ihr verbundenen Anspruch auf Macht und Geld alles opfert und unterordnet. Zugleich wird sie als soziale Aufsteigerin diskreditiert, die über Leichen gehen würde und die die Distinktion und moralische Reinheit der großbürgerlichen Schwiegermutter Nelly vermissen lässt.²⁹

²⁶ MOSER, MILENA: Die Putzfraueninsel. Reinbek bei Hamburg 1992.

²⁷ Später stellt sich heraus, dass Nelly nicht die leibliche Mutter von Eugen Schwarz ist, dem Ehemann der Richterin, sondern in den Wirren des Kriegsendes den Sohn ihrer toten Schwester aufgenommen hat.

²⁸ DIE PUTZFRAUENINSEL, Peter Timm, 1995/1996.

²⁹ So versteckte Nelly während der NS-Zeit einen Juden in der Villa, womit nicht nur die moralische Reinheit Nellys, sondern auch des Geldes und Besitzes suggeriert werden soll.

„Nelly: Geld, Geld, Geld. Das ist die große Leidenschaft meiner Schwiegertochter. Und Topfpflanzen.“³⁰



Dagmar Manzel spielt die Richterin Schwarz als eine Person, die den Kanon bürgerlicher Tugenden zuspitzt: Sie ist beherrscht, autoritär, unterkühlt, planvoll und auf die Einhaltung bürgerlicher Konventionen bedacht. Soziale Bindungen pflegt sie aus Karriere- und Prestige Gründen. Emotionalität erlaubt sie sich nur, wenn es um die Maximierung von Geld und Macht geht, und – da zeigt sich die denunziatorische Seite des Films besonders, obwohl es humoristisch inszeniert wird – bei ihren Topfpflanzen. Auch im Kostümierungsstil der Protagonistin findet sich diese Charakterisierung wieder, denn die Richterin trägt immer Handschuhe, um sich die Welt vom Leib zu halten, außer wenn sie ihrer großen „Leidenschaft“ frönt, der Pflege ihrer Topfpflanzen.

In dieser negativen Figurenkonstruktion offenbart sich ein traditionell bürgerliches Frauenbild, das die Berufstätigkeit von Frauen als Vernachlässigung festgeschriebener weiblicher Pflichten, als Überschreitung von Geschlechtergrenzen auffasst. Die Botschaft des Films fängt eine Kritikerin in diesem Zusammenhang treffend ein, wenn sie schreibt:

„Merke: Wenn Frau Millionen will, soll sie sich den Reichtum nicht verdienen, sondern wie Irma lieber schenken lassen. Denn Ehrgeiz und anstrengende Arbeit machen hässlich und böse.“³¹

Aufschlussreich ist darüber hinaus, dass in dem Film die Fixierung auf beruflichen Erfolg und Karriere nicht anhand von Interaktionen mit Figuren aus dem Berufsfeld der Richterin, sondern ausschließlich und bezeichnender Weise in Bezug auf die Familie gezeigt wird. Darin wiederholt sich das bereits beschriebene, abwertende Inszenierungsprinzip aus den Gegenwartsfilmen der DEFA, das Karrierefrauen nicht oder nur geringfügig in ihren Arbeitszusammenhängen und bei konkreten Arbeitstätigkeiten darstellte. Der Film entwirft für seine Figur im privaten Zusammenhang Beziehungsmuster, die an alte stereotype Bilder von Frauen in Machtpositionen anknüpfen, wie z.B. die Figur der bösen Königin, der Hexe und der intriganten Schwiegermutter. So wird die Richterin als eiskalte und autoritäre Mutter und Ehefrau in Szene gesetzt, die ihren Mann nur aus finanziellen Gründen geheiratet und einen

³⁰ DIE PUTZFRAUENINSEL, 0:55:05. So bricht die Richterin in Tränen aus, nachdem Irma ihre Topfpflanzen vergiftet hat.

³¹ PEITZ, CHRISTIANE: Die Putzfraueninsel. Arbeit macht hässlich. Tip 21/1996.

afrikanischen Jungen aus Prestigegründen adoptiert hat. Damit spielt der Film auf ein besonders in Deutschland bestehendes Stereotyp an,³² das beruflich engagierte Mütter immer als Rabenmütter auffasst – der Nachname Schwarz kann als dahingehende Anspielung verstanden werden.

BIS ZUM HORIZONT UND WEITER (1998) variiert das beschriebene Stereotyp der Karrierefrau aus DIE PUTZFRAUENINSEL. Als Protagonistin dieses Films fungiert die 40-jährige Richterin Beate Nelken, die zu Beginn des Films die straffällig gewordene Katja zu mehrjähriger Haft verurteilt und deshalb von deren Freund, Hennig Stahnke, einem arbeitslosen, todkranken ehemaligen Baggerführer aus Ostdeutschland, entführt wird.

Die Geschichte des Films basiert auf dem Hörspiel „Bahlkes letzte Liebe“ von Oliver Bukowski, der auch die Drehbuchadaption gemeinsam mit dem Regisseur Peter Kahane übernahm.³³ Doch der Mann vor und hinter dem Filmprojekt ist Wolfgang Stumph, der bekannte ostdeutsche Komiker aus dem Kinofilm GO, TRABI, GO und diversen Fernsehserien.³⁴ Wolfgang Stumph witterte bei dem Stoff von Oliver Bukowski die Chance, vom „Prototyp des Sachsen“ ins Charakterfach zu wechseln. Er gewann für diesen Film seinen Produzenten Alfried Nehring, der die TV-Serien SALTO POSTALE, SALTO KOMMUNALE und VON FALL ZU FALL mit Stumph in der Hauptrolle produzierte, den MDR als Co-Produzenten sowie eine hochkarätige SchauspielerInnencrew mit Corinna Harfouch als Richterin Beate, Nina Petri als Stahnkes Freundin Katja, Gudrun Okras als Mutter Stahnke und Jürgen Schütttauf als Kommissar. Peter Kahane, mit dem Stumph in der ZDF-Serie VON FALL ZU FALL bereits zusammengearbeitet hatte, war nach jahrelanger Kinoabstinenz bereit, die Regie für den Film zu übernehmen. Kahane hatte mit seinem zweiten DEFA-Film ETE UND ALI 1985 einen Überraschungserfolg beim jungen Publikum; sein Spielfilm DIE ARCHITEKTEN von 1989/90, ein schonungsloses Porträt der gescheiterten Intellektuellen zwischen 30 und 40 in der DDR, wurde leider von den politischen Ereignissen überrollt, besticht aber heute noch durch seine filmische Inszenierung.³⁵

Der Film BIS ZUM HORIZONT UND WEITER ist, im Hinblick auf die Inszenierung von Karrierefrauen, als eine Läuterungsgeschichte der Richterin Beate Nelken angelegt. Anhand ihrer Figur wird nicht nur ein negativ überzeichnetes Bild von beruflich erfolgreichen Frauen entworfen, sondern zugleich mit dem als ungerecht und unsozial empfundenem Gesellschaftssystem der BRD abgerechnet. Die Entwertung der Karrierefrau verstärkt sich dabei noch im hohen Maße durch die Zuweisung einer westdeutschen Identität. Der

³² Vgl.: VINKEN (2002).

³³ Vgl.: KÖNIG, INGELORE (Hg.): Bis zum Horizont und weiter. Das Buch zum Film mit Wolfgang Stumph. Berlin 1999, S. 59f.

³⁴ Vgl.: Der Name des Protagonisten Stahnke geht ebenfalls auf Wolfgang Stumph zurück, dessen bisherige Protagonisten immer einen Namen mit den Anfangsbuchstaben „St“ trugen.

³⁵ Vgl. auch Analyse des Films in Kapitel 6.

todkranke Baggerführer Stahnke und seine Mutter, deren Figuren den Verlust und die Entwertung beruflicher Karrieren in Ostdeutschland nach der Wiedervereinigung bezeugen, verkörpern hingegen den unverdorbenen, einfachen Osten mit seinen guten und erhaltenswerten Prinzipien aus der DDR. Die Entführung der Richterin durch Stahnke wird dabei als eine Ermächtigung der Wendeopfer stilisiert und die damit verbundene Gewalt verharmlost.



Beate Nelken wird – wie die Richterin Schwarz – als promovierte, d.h. beruflich hoch qualifizierte Figur gezeichnet. Die einzige Szene, die die Richterin bei ihrer tatsächlichen beruflichen Tätigkeit darstellt, dient ausschließlich einer negativen Figurencharakterisierung, denn sie zeigt die Richterin, wie sie empfindlich auf ihre Nichtbeachtung durch die Angeklagte Katja reagiert und diese deswegen zu zwei zusätzlichen Tagen Haft verurteilt. Damit findet sich auch in diesem Gegenwartsfilm das bereits beschriebene abwertende ästhetische Inszenierungsprinzip, das Frauenfiguren nicht oder nur geringfügig bei ihren beruflichen Tätigkeiten zeigt. Im Gegensatz zu der familiär gebundenen Richterin Schwarz aus *DIE PUTZFRAUENINSEL* wird Beate Nelken als attraktive, allein stehende, kinderlose Figur entworfen, die außerhalb ihres beruflichen Kontextes keine sozialen und familiären Kontakte hat. Der Film spitzt diese Figurencharakterisierung auf diskriminierende Art und Weise zu, in dem sich schnell herausstellt, dass aufgrund ihrer sozialen Isolation niemand die Entführung bzw. das Fehlen der Richterin bemerkt. Diese narrative Strategie setzt sich fort, als die Richterin erzählt, dass sie ihren Urlaub mit einem Callboy verbringen wollte. Beide Zuschreibungen sind dramaturgisch recht fragwürdige Elemente der Figurenkonstruktion und folgen ausschließlich den Regeln der zuspitzenden Überhöhung. Die Variation der Botschaft ist offensichtlich: Beruflicher Ehrgeiz macht nicht, wie in *DIE PUTZFRAUENINSEL*, hässlich und böse, aber einsam und sexuell frustriert. Doch der männliche Habitus, den die Richterin nicht nur beruflich, sondern auch privat in Bezug auf die Prostituierten verkörpert, wird im Zuge der voranschreitenden Handlung wie eine Maske abgelegt. Die sachliche, kühle und distanzierte Figur verwandelt sich am Ende des Films zur weinenden, schreienden, wütenden, das Schicksal des „kleinen ostdeutschen Mannes“ verstehenden Richterin, die versucht, den ehemaligen Baggerführer und seine Freundin vor dem Zugriff der Polizei und dem Freitod zu bewahren. Die Schlüsselfigur in diesem Läuterungsprozess ist Mutter Stahnke, die Beate Nelken für die Verlobte ihres Sohnes hält

und sie nicht nur mit Karnickelsülze und Holunderschnaps, sondern mit ihrer direkten, einfachen und herzlichen Art verwandelt und damit einen Weiblichkeitsentwurf repräsentiert, der seine traditionellen Grenzen nicht verlassen hat. Die Verwandlung der Richterin manifestiert sich auch im Kostümierungsstil der Protagonistin. Die Richterrobe und der graue Anzug müssen Gummistiefeln, einer Kittelschürze und einer Wattejacke weichen. Damit werden der Richterin proletarische Attribute verliehen und am Ende ihre Zugehörigkeit zu den „Ostlern“ herausgestellt.



Wenn man sich nun die beiden Filme DIE PUTZFRAUENINSEL und BIS ZUM HORIZONT UND WEITER in Bezug auf die in der DDR produzierten Gegenwartsspielfilme und ihre Inszenierung der Karrierefrau anschaut, fällt auf, dass sie genau das inszenieren, was die beiden DEFA-Filme AUF DER SONNENSEITE und LIEBESERKLÄRUNG AN G.T. als Bedrohung formulierten: den Verlust von stereotyp gedachter „Weiblichkeit“. Beiden Richterrinnen wird ein männlich konnotierter beruflicher Habitus eingeschrieben, der sich durch Eigenschaften wie Durchsetzungsvermögen, berufliches Engagement, Sachlichkeit, Rationalität, Macht-, Geld- und Prestigestreben äußert. Den Preis für die habituelle Grenzüberschreitung zahlen die Figuren in Form der Diskreditierung als unattraktive, böse Rabenmutter respektive schöne, aber sexuell frustrierte, einsame Frau. Damit weisen alle Filme eine Kontinuitätslinie auf, denn sie bewegen sich gemeinsam um denselben Kern: die Geschlechtsidentität von Karrierefrauen. Während die genannten DEFA-Gegenwartsfilme den Erhalt traditioneller Weiblichkeit inszenieren – in Gestalt der charmanten und attraktiven Bauführerin oder der attraktiven, begabten Mutter, Ehefrau, Wissenschaftlerin und Genossin –, thematisieren die beiden Filme aus den 1990ern genau den Verlust dieser Qualitäten. Zugleich treten in den ästhetischen Strategien der Filme erstaunliche Übereinstimmungen auf: Alle vier Filme werten die Berufstätigkeit ihrer Protagonistin durch den Ausschluss der Bilder von ihren konkreten Tätigkeiten ab.

9.2.2. „ALS VERLIERER HAT MAN ES SCHWER. MAN FINDET KEIN VERSTÄNDNIS MEHR.“³⁶

Die Inszenierung des ostdeutschen Mannes als Opfer der Wiedervereinigung

Auffallend ist, dass in den Filmen nach 1990 den Protagonistinnen, die beruflich erfolgreich agieren, schwache männliche Figuren an die Seite gestellt werden. Der Übertritt von Frauen in machtvollen Berufspositionen inszenieren diese Filme auf der privaten Beziehungsebene nicht mehr wie die DEFA-Filme als harmonisches Verhältnis zwischen zwei gleichberechtigten PartnerInnen, sondern als Verlust traditioneller Männlichkeit bei den Protagonisten. Es scheint, als würden die klischeehaft inszenierten starken Frauenfiguren dieser Filme nur zum Leuchten gebracht, indem sie durch eine schwache männliche Figur kontrastiert werden: sei es Eugen Schwarz in DIE PUTZFRAUENINSEL, der sich den Machenschaften seiner Frau entzieht, indem er sich der Beobachtung schwarzer Löcher hingibt, die seiner abwesenden Mutter gleichen, sei es der Kritiker Georg Lalinde in EIN MANN FÜR JEDE TONART, der nicht nur aufgrund seiner Sterilisation Potenz vermissen lässt.

In den Spielfilmen, die explizit in einem ostdeutschen Kontext angesiedelt sind, spitzt sich diese Verknüpfung insofern zu, als die Schwäche der männlichen Figuren eindeutig mit dem Verlust des Arbeitsplatzes assoziiert ist. Ab 1990 lässt sich dementsprechend die Inszenierung einer erodierenden Männlichkeit konstatieren, die aufgrund der engen Verknüpfung von männlicher Geschlechtsidentität mit Erwerbsarbeit neue Züge aufweist. Die ostdeutschen Männerfiguren sind in den Gegenwartsfilmen BIS ZUM HORIZONT UND WEITER, WEGE IN DIE NACHT (1999), DER ZIMMERSPRINGBRUNNEN und DIE DATSCHE (2002) von den eigentlichen Entscheidungen abgeschnitten, sie sind ihrer machtvollen beruflichen Position entkleidet und diese gesellschaftliche Kastration wird nicht selten auch als sexuelle Impotenz gezeigt. Einen Handlungsspielraum gewinnen einige der Figuren nur noch durch gewaltvolle Ermächtigungen zurück, sie ähneln mit diesem Verhaltensmuster in Teilen dem Protagonisten aus dem Film BIS DASS DER TOD EUCH SCHEIDET von Heiner Carow (1979), nur dass sich ihre Gewalt nicht mehr auf die einzelne Frau richtet, sondern sich als Selbstjustiz gegen Figuren wendet, die symbolisch die Werte und Normen der kapitalistischen Gesellschaft verkörpern. Die kriegerischen Szenarien, die – wie Peggy Mädler gezeigt hat – ein großer Teil der Theatertexte entwerfen, finden sich an dieser Stelle auch in den Spielfilmen wieder. Die filmischen Inszenierungen aus BIS ZUM HORIZONT UND WEITER sowie DER ZIMMERSPRINGBRUNNEN haben gemeinsam, dass sie ein Bild vom ostdeutschen Mann als Opfer der neuen ökonomischen und politischen Verhältnisse entwerfen. Symptomatisch kann dafür ein ständig wiederkehrendes Bild gelten, das die männlichen Figuren in Filzpantoffeln und Trainingsanzug zeigt – überflüssig gewordene Proletarier in Freizeitkleidung, die einer vergangenen Zeit nachtrauern. Die Filme

³⁶ DER ZIMMERSPRINGBRUNNEN, Peter Timm, 2000/2001.

WEGE IN DIE NACHT und DIE DATSCHE hingegen problematisieren das ostalgische Verhalten ihre Protagonisten, sie beschreiben dezidiert den Macht- und Identitätsverlust ehemaliger Funktionsträger der DDR.

Die filmische Verknüpfung zwischen beruflich erfolgreichen Frauenfiguren und arbeitslosen, ostdeutschen Männern muss vor dem Hintergrund statistischer Untersuchungen verwundern. Der Anteil arbeitsloser Frauen in den neuen Bundesländern war 1995 bei 17,8%, der der Männer hingegen bei 10,4%, 1997 waren es 20,6% bzw. 15,1%. Erst 2002 haben sich der Anteil von Frauen und der von Männern in der arbeitslosen Bevölkerung fast angeglichen. Zugleich ist nur ein Drittel aller Führungskräfte weiblich.³⁷ An dieser Stelle erweist sich, dass die männliche Erwerbsarbeit als geltende Norm auch in den filmischen Szenarien immer noch vorherrschend ist und der Verlust der Erwerbsarbeit und Arbeitslosigkeit bei Männern anscheinend einer besonderen Erörterung bedarf.

Der Spielfilm BIS ZUM HORIZONT UND WEITER kombiniert mit seiner Figur des arbeitslosen Baggerfahrers Henning Stahnke die zwei oben beschriebenen Varianten des Motivs. Die Figur Stahnke wird eindeutig als Opfer dargestellt, das seiner Ohnmacht durch die Entführung der RichterIn zu entkommen versucht. Stahnke war Baggerführer im Braunkohletagebau „Fortschritt“ (!). Zum Opfer wurde er durch eine Kette von Ereignissen, die in ihrer Summe mehr als holzschnittartig und konstruiert wirken: Ausgeraubt im Italienurlaub,³⁸ wird ihm bei seiner Rückkehr der Job gekündigt, seine Konto ist abgeräumt, die übermächtigen Schulden zwingen seine große Liebe und Freundin Katja sogar dazu, sich zu prostituieren. Doch damit nicht genug, leidet Hennig Stahnke auch noch an einer unheilbaren Krankheit, die ihn Blut husten lässt. Wolfgang Stumph spielt die Figur des Stahnke in Anlehnung an Figuren des berühmten Nachkriegsmimen Heinz Rühmann und suggeriert wie dieser mit seinen Gesten und dem eingezogenen Kopf unaufhörlich, dass nicht er, sondern die Umstände verantwortlich für sein gewalttätiges Handeln sind.³⁹

Seiner proletarischen und damit auch männlichen Kraft und Identität durch die Ereignisse entkleidet, versucht Stahnke dennoch seine Beschützer- und Versorgerfunktion aufrechtzuerhalten und bemerkt nicht, dass ihn die starken Frauen nicht brauchen und er überflüssig geworden ist.⁴⁰ Folgender Dialog zwischen ihm und seinem Entführungsoffer, der RichterIn Beate Nelken, bringt die Konstruktion des Opferstatus und die daraus resultierende gewaltsame Selbstjustiz auf den Punkt:

³⁷ Vgl.: STATISTISCHES BUNDESAMT (Hg.): Frauen in Deutschland, Wiesbaden 2004, S. 32; einer aktuellen Veröffentlichung des Statistischen Bundesamtes nach ist immer noch eine deutliche Segregation des Arbeitsmarktes zu konstatieren, mit der u.a. erhebliche Verdienstdifferenzen von bis zu 24% zwischen den Geschlechtern einhergehen. 71% aller leitenden Angestellten sind Männer. Vgl.: STATISTISCHES BUNDESAMT,

<http://www.destatis.de/jetspeed/portal/cms/Sites/destatis/Internet/DE/Content/Publikationen/STATmagazin/Verdi ensteArbeitskosten/2008__8/2008__8Verdienste,templateId=renderPrint.psm#Link4> (14.9.2008).

³⁸ Der Italienurlaub kann als Anspielung auf Stumphs erfolgreiche Komödie GO, TRABI, GO gelesen werden.

³⁹ Vgl.: WETZEL, KRAFT: Neue ostdeutsche Komödie. Im Kino „Bis zum Horizont und weiter“ von Peter Kahane. Freitag, 29.1.1999.

⁴⁰ So erweist sich z.B. die Entführung der RichterIn als sinnlos, da sich seine Freundin Katja selbst aus dem Gefängnis befreien konnte.

„Henning: Sie verstehen nichts, nichts. Wir sind raus aus'm Spiel, abgehakt.“

Richterin Beate Nelken: Ach ja, ihr seid edle Penner. Die letzten guten Menschen. Und fertig. Du blöder Lappen. Du Null. Schreibst ihr Liebesbriefchen und lässt sie einfach neben einer besissten Mülltonne verrecken.

Henning: Mensch, du (schlägt sie). Ich hab immer gedacht, man muss eine ziemlich Lusche sein, um so weit runterzukommen. Aber es geht auch anders. Mit Volldampf unters Eis und weg. Einfach drauf geschissen. Was ist, das ist, und was kommt, das kommt.

Richterin: Blödsinn, Stahnke. Da gibt es immer Möglichkeiten. Da kann man immer noch was unternehmen.

Henning: Was meinst du, warum du hier bist?“⁴¹



Die zerklüfteten und zerfurchten Abraumhalden des Tagebaus, in dem Stahnke früher arbeitete, bilden nun die Kulisse für das Drama vom arbeitslosen, überflüssigen, ostdeutschen Mann. Sie erzählen gleichsam von einer Industriegesellschaft, die den körperlich hart arbeitenden Proletarier als Ikone in ihr Zentrum setzte und deren Ende ihn und die Landschaft zerstört zurücklässt. Der Verlust der Erwerbsarbeit wird hier als ein Verlust von Identität inszeniert. Das Verschwinden der Arbeit mündet in ein Verschwinden des männlichen Subjekts. Selbst die gewaltsame Ermächtigung des ehemaligen Baggerfahrers scheitert und wird final in den Selbstmord an der alten Stätte der Arbeit geführt. „Vom Zug des Fortschritts überrollt: Übermächtig schwebt diese Philosophenmetapher über dem Filmende.“⁴²

Auch Andreas Kleinert wählt in *WEGE IN DIE NACHT* eine vergleichbare Figurenkonstruktion für seinen männlichen Protagonisten, variiert jedoch gleichzeitig die bekannte Figur des Travis Bickle aus *TAXI DRIVER* von Martin Scorsese.⁴³ Die schwarz-weißen, grafischen Bilder, die in einem bedächtigen Rhythmus aneinandergereiht werden, erzählen eindrucksvoll und glaubhaft von der Stagnation, dem Verlust und der Perspektivlosigkeit des Protagonisten Walter, der einmal Werkdirektor war und nun arbeitslos ist. Zum Ticken der Uhr blättert er in den Zeitungen mit den Stellenanzeigen, doch mit 55 Jahren ist auch Walter überflüssig geworden. Seiner Entmachtung entrinnt der ehemalige Genosse und Betriebsdirektor ebenfalls durch die Ausübung von Selbstjustiz. Als verbitterter Ritter zieht er gegen den moralischen Verfall der kapitalistischen Gesellschaft zu

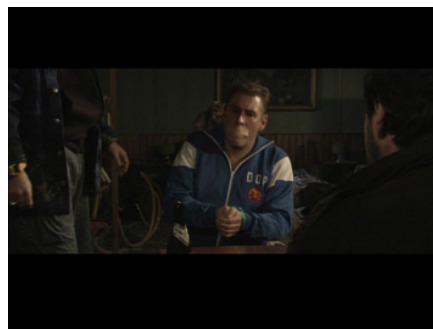
⁴¹ BIS ZUM HORIZONT UND WEITER. Peter Kahane. 1998.

⁴² WETZEL (1999).

⁴³ Vgl.: BUß, CHRISTIAN; GLOMBITZA, BIRGIT: Wege in die Nacht. Systemdämmerung in Schwarz-weiß.
www.filmportal.de/df/ac/Artikel,,,,,,,,EF0D3EB98E33F637E03053D50B3776E4,,,,,,,,,,,,,,.html
 (6.9.2008).

Felde. Gemeinsam mit zwei Jugendlichen, durch die er nicht in Frage gestellt wird, streift er durch das nächtliche Berlin und ahndet Übergriffe von Rassisten und anderen Übeltätern. Doch während BIS ZUM HORIZONT UND WEITER die Gewaltanwendungen des Baggerführers in jeder Szene verharmlost, entsteht in Kleinerts *WEGE DURCH DIE NACHT* ein immer bedrohlicher wirkendes Bild eines Machtkastrierten, dessen Selbstjustiz nicht mehr zu unterscheiden ist von jeglichem Verbrechen. Die verlassenen Industrieruinen in *WEGE IN DIE NACHT* sind wie die Ödnis des Braunkohletagebaus Zeichen eines Systemwandels, dessen Verwerfungen und Pathologien in der Figur des Werkdirektors deutlich zu Tage treten.

In Carsten Fieblers kammerspielartigem Film *DIE DATSCHE* (2002) entsteht mit dem arbeitslosen ehemaligen Kaderleiter Arnold eine weitere Variation des entmachteten DDR-Funktionsträgers. Fiebler erzählt in seinem Film, in einer Mischung aus Komödie, Beziehungsdrama und Krimi, die Geschichte eines Paares, dessen verdrängte Konflikte anlässlich des Verkaufs der gemeinsamen Datsche und eines Überfalls hervorbrechen.



Wie in den beiden zuletzt besprochenen Filmen die Industriebrachen und Tagebaue als Sinnbilder einer vergangenen Zeit fungieren, so nimmt in diesem Film die Datsche eine vergleichbare erzählerische und visuelle Funktion ein. In ihr versammeln sich die verwirklichten kleinbürgerlichen Träume des ehemaligen Funktionärs; die mühsam erstandenen und immer wieder reparierten Möbel sind Erinnerungsstücke an eine Zeit, in der für Arnold noch alles am rechten Platz war. Arnold ist, ganz im Gegensatz zu seiner Ehefrau Elke, im wiedervereinigten Deutschland nicht angekommen. Er kann die Trainingsjacke mit DDR-Emblem nicht wie ein beliebiges, aus der Mode gekommenes Kleidungsstück ablegen. Elke hingegen hat Karriere gemacht, sie will die alte Zeit abstreifen, die Datsche verkaufen und zerstört lustvoll in einem Streit mit Arnold sein geliebtes und gepflegtes Mobiliar. Arnold kann immer noch nicht akzeptieren, dass er nichts mehr zu entscheiden und zu bestimmen hat. Fiebler inszeniert den Machtverlust Arnolds in unendlich vielen kleine Gesten und Bemerkungen. Seine Interaktion mit Elke ist von einem besserwisserischen Befehlston geprägt; noch die kleinsten, alltäglichen Verrichtungen versucht er zu kontrollieren. Arnold kann vor allen Dingen nicht hinnehmen, dass seine Ehefrau in ihrem Beruf Verantwortung trägt, derer er aufgrund seiner Arbeitslosigkeit enthoben ist.

„Arnold: Du in deiner Blauäugigkeit! Das ist wie in deinem neuen Job. Meine Frau wird nämlich stellvertretende Geschäftsführerin in 'ner Kneipe [...] Seitdem ist die Dame sich zu fein für die Datsche. Selbst entscheiden. Weißt du überhaupt, was das heißt? Du wirst dich schön blamieren.

Elke: Das hättest du wohl gern. Du glaubst, ich kann das nicht. Ich mach das schon lang.

Arnold: Ich, ich, ich, immer nur ich. Ich habe hier die schönste Zeit meines Lebens verbracht. Aber das zählt ja nicht. Du weißt doch gar nicht mehr, wie es mir geht.

Elke: Du bist doch nur neidisch, weil du nicht mehr Kaderleiter bist. Seit fünf Jahren kannst du nur mich herumkommandieren.

Arnold: Das ist doch Quatsch.

Elke: Auf jeden Arsch bist du neidisch. Sogar auf meine Schwester, als sie mit ihrem neuen Wagen vorbeikam.

Arnold: Und weißt du warum, sie kann wenigstens Kinder kriegen.“⁴⁴

Auch Fiebler entwirft in seinem Film eine enge Verknüpfung zwischen Erwerbstätigkeit und Identität und erzählt die Auswirkungen des Arbeitsplatzverlustes und der damit verbundenen Identität über einen Beziehungskonflikt. Arnolds Festhalten an der Datsche ist der Versuch, einen Ort in einer Gesellschaft zu bewahren, die ihn aller Verantwortung und Macht beraubt hat. Die Funktion des Berufs als gesellschaftlicher Platzanweiser, als Ort von Selbstverwirklichung und Anerkennung findet an dieser Stelle wie in den bereits besprochenen Filmen ihren deutlichen Ausdruck. Als letzte Konsequenz in dem Beziehungsdrama steht ein Mord. Elke, der ewigen Nörgeleien, Vorwürfe und Herrschsucht ihres Mannes überdrüssig, erschlägt ihn mit einem Spaten. Die zweite Chance, die der Film zu Anfang im Off verspricht, diese Chance scheint es für Arnold nicht zu geben.

Während die Filme *WEGE DURCH DIE NACHT* und *DIE DATSCHE* das Festhalten ihrer männlichen Protagonisten an den Werten der DDR problematisieren, sind *BIS ZUM HORIZONT UND WEITER* und auch Heiner Timms *DER ZIMMERSPRINGBRUNNEN* in jeder Hinsicht ostalgische Filme, da sie die repressiven politischen, ökonomischen und gesellschaftlichen Bedingungen der DDR in ihrer rückwärts gewandten Inszenierungsweise ausblenden und ihre männlichen Protagonisten ausschließlich als Opfer inszenieren. Timms Komödie *DER ZIMMERSPRINGBRUNNEN* kann, mehr noch als Leander Haußmanns *SONNENALLEE* (1998/99), als Ausdruck einer medialen Ostalgiewelle verstanden werden, die im Herbst 2003 mit einer Vielzahl von Fernsehshows über den DDR-Alltag ihren Höhepunkt erreichte.⁴⁵ Der Film erzählt von dem arbeitslosen Hinrich Lobek, der in der DDR als Sachbearbeiter in der kommunalen Wohnungsverwaltung tätig war und dessen Ehe

⁴⁴ *DIE DATSCHE*, Carsten Fiebler, 2002.

⁴⁵ Den Anfang dieser Fernsehshows setzte das ZDF mit seiner „Ostalgie-Show“ im August 2003, die von jeder/m Dritten in den neuen Bundesländern gesehen wurde und insgesamt 4,78 Millionen ZuschauerInnen erreichte. Vgl.: <<http://www.presseportal.de/pm/7840/472811/zdf/>> (4.9.2008). Dem folgten die privaten Sender Sat.1 und RTL sowie der MDR mit der „Ostshow“, der „DDR-Show“ und „Ein Kessel DDR“ kurze Zeit später. Vgl.: WATKINS, VANESSA: Ostalgieshows – Erinnerungskonzepte der Massenmedien. IN: BISANZ, ELIZE (Hg.): Diskursive Kulturwissenschaft. Analytische Zugänge zu symbolischen Formationen der ost-westlichen Identität in Deutschland. Berlin, Hamburg, Münster 2005, S. 77.

aufgrund seiner Arbeitslosigkeit auseinander zu brechen droht. Seine Ehefrau Julia ist erfolgreiche Architektin in einem Büro am Potsdamer Platz in Berlin.

Die gemeinsame Plattenbauwohnung in einem Ostberliner Stadtbezirk, in der Hinrich seinen Alltag als Hausmann verbringt, scheint für Julia zu klein geworden zu sein. Die alten Schrankwände und die gemusterten Tapeten stehen im Widerspruch zu der „durchgestylten“ Ästhetik ihres Büros. Ähnlich wie Elke in *DIE DATSCHE* ist Julia in den neuen ökonomischen Verhältnissen angekommen, was beide Filme deutlich als „Verwestlichung“ inszenieren, die sich vor allem dadurch ausdrückt, dass die Frauen sich von Werten, Erfahrungen der DDR klar abgrenzen und abwenden. Doch Hinrich bekommt vom Arbeitsamt einen neuen Job als Vertreter für Zimmerspringbrunnen zugewiesen und mit der Erfindung eines Zimmerspringbrunnens namens „Atlantis“⁴⁶, der die Umrisse der alten DDR und den Fernsehturm als Wasserspender hat, gelingt ihm der Siegeszug als erfolgreichster Vertreter der Firma. Julia, die sich zwischenzeitlich von ihm getrennt hatte, kehrt, nachdem sie ihren Job als Architektin verloren hat, am Ende des Films zu Hinrich zurück.



Der Film *DER ZIMMERSPRINGBRUNNEN* ist von einer ostalgotischen Grundstimmung durchdrungen, deren Zweck es offensichtlich ist, die Entwertung ostdeutscher Erfahrungen im Zuge der Wiedervereinigung zurückzunehmen. Signifikant dafür ist nicht nur das Produkt „Atlantis“, das Lobek in Laubsägearbeit eines Nachts aus einem zerbrochenen Brunnen baut, und das die untergegangene DDR als marktwirtschaftlichen Verkaufsschlager wiederauferstehen lässt, sondern auch die Reminiszenzen an die DDR-Alltagskultur in weiteren Szenen. So zitiert der Protagonist Lobek häufig sozialistische Maximen, die in den konkreten Situationen überraschende Übereinstimmungen mit marktwirtschaftlichen Aussagen aufweisen, womit auf humorvolle Art betont werden soll, dass die beruflichen Erfahrungen Ostdeutscher auch unter marktwirtschaftlichen Bedingungen ihre Berechtigung

⁴⁶ Der Namen des Brunnens spielt auf Platons Erörterungen zu Atlantis an, die sich auf seine Konzeption des Idealstaats bezogen. Vgl.: NESSEL RATH, HEINZ-GÜNTHER: *Kritias*. Übersetzung und Kommentar, Göttingen 2006.

behalten. Diese „OstalgIEListe“ ließe sich beliebig um die verwendete Musik⁴⁷ oder um die ostdeutschen Produkte⁴⁸ erweitern.

Spannend in diesem Zusammenhang sind die Szenen, die die zerrüttete Ehe zwischen Hinrich und Julia beleuchten. Auch in DER ZIMMERSPRINGBRUNNEN wird wieder deutlich die Erosion männlicher Identität im Angesicht von Arbeitslosigkeit und einer beruflich erfolgreichen Frau inszeniert. Eine erfüllte heterosexuelle Paarbeziehung, so meint der Film, hat nur Bestand, wenn der Mann nicht als Arbeitsloser zu Hause reproduktive Arbeiten erledigt, sondern ebenfalls berufstätig ist. Der Film geht sogar soweit, die Auswirkungen der Arbeitslosigkeit seines Protagonisten als mangelnde sexuelle Attraktivität für seine Ehefrau zu inszenieren, die sich just in dem Moment auflöst, als Lobek einen Job bekommt. Auf konservative Art und Weise stellt der Film DER ZIMMERSPRINGBRUNNEN jenes gestörte Gleichgewicht der Ehe, das durch die Berufstätigkeit der Frau auf der einen und die Arbeitslosigkeit des Mannes auf der anderen Seite entstanden ist, wieder her, wenn die Protagonistin am Ende ihre Erwerbsarbeit als Architektin verliert. Der „Selfmademan“, der Lobek am Ende des Films ist, wiederholt eine der am stärksten ideologisch aufgeladenen Grundaussagen des Kapitalismus, mit der an die Leistungsfähigkeit des Einzelnen appelliert wird. Sie steht im krassen Gegensatz zu den Filmen, die eine Entfremdung ihrer Figuren inszenieren und diese mit den veränderten gesellschaftlichen und ökonomischen Strukturen begründen. Die männliche Opferrolle löst der Film DER ZIMMERSPRINGBRUNNEN zugunsten einer Anerkennung der beruflichen und Alltagserfahrungen, die der Protagonist in der DDR sammelte, auf.

9.2.3. „IMMERHIN HAT ES SIE ZIEMLICH WÜTEND GEMACHT, ODER?“⁴⁹

Die Rückkehr der heiligen Märtyrerinnen

Doch nicht nur die männlichen Figuren sind von den Verwerfungen der politischen und ökonomischen Umwälzungen gezeichnet, sondern auch die Frauenfiguren. In Helke Misselwitz' HERZSPRUNG (1992) müssen alle Federn lassen, vor allem jedoch Johanna, wie schon die poetische Eingangssequenz andeutet, in der Federn gerupfter Gänse langsam zu Boden schweben. Die Küchenfrauen, zu denen Johanna gehört und die die Gänse rupfen, stimmen vielstimmig in den Abgesang auf eine Gesellschaft ein, in der die Erwerbsarbeit zur sozialen Heimat wurde. Sie werden von einer männlichen Stimme aus dem Off überlagert, die vom kommenden Verlust kündigt.

⁴⁷ So verwendete der Film zwei musikalische Motive, zum einen den Song „Am Fenster“ von City mit den bezeichnenden Zeilen „Einmal hoffen, dieses bleibt für immer“, die am Anfang und bei der Erfindung des Brunnens „Atlantis“ zu hören sind, zum anderen „Über sieben Brücken“ von Karat bzw. Peter Maffay, dem wohl einzigen grenzüberschreitenden Song.

⁴⁸ So präsentiert Lobek seinen Brunnen auf einer Messe für ostdeutsche Produkte, zu der sein westdeutscher Chef kommt und als Allererstes begeistert diverse andere Produkte wie Pflaumenmus und Spreewälder Gurken kauft.

⁴⁹ BURNING LIFE, Peter Welz, 1993/1994.

„Heimat, süße Heimat, wann werden wir uns wiedersehn ... Frau Perleberg, aufgrund der zurückgegangenen Auftragslage sind wir gezwungen, einen Teil der Belegschaft zu entlassen. Wir müssen den Kindergarten und die Betriebsküche schließen. Ihr Mann, der hat noch Arbeit?“⁵⁰

Die hat ihr Mann auch nicht mehr, für sein Geschlachtetes will keiner mehr bezahlen. Am Ende des Tages tötet er sich und sein Kühe mit einer Schrotflinte im Stall. Johannas Füße waten durch das menschliche und tierische Blut, gleich einem Opfergang.



Die Bilder sind in ihrer Drastik ein deutlicher erzählerischer und visueller Kommentar zu den Auflösungserscheinungen, denen die Menschen in der ostdeutschen Provinz nach 1990 ausgesetzt waren. Mit Johanna kehrt nicht nur namentlich die Heiligenfigur in den Gegenwartsfilm zurück, die – seltsam unberührt von der um sie herum auseinander brechenden Welt – ein letztes Mal das Hohelied der romantischen Liebe anstimmt. Doch ähnlich wie in der Dramatik kann die Heilige sich in den neuen, entwürdigenden Lebensbedingungen, an einem Ort am Autobahnkreuz mit dem doppeldeutigen Namen Herzprung, zwischen grassierender Arbeitslosigkeit, Perspektivlosigkeit und brutalem Rechtsradikalismus nicht mehr behaupten. Johannas neue Liebe gilt einem Afrodeutschen, der nur unter der Bezeichnung der „Fremde“ in Erscheinung tritt.

Die Liebe zwischen den beiden erscheint in Misselwitz' Film als ein sakraler Raum. In einer Szene steht Johanna auf der Kanzel in der Dorfkirche und verkündet ihrem Geliebten: „Was gibt es Heiligeres als die Liebe!“, während ringsherum die meisten ihre Arbeit verlieren, der Frisörladen des Dorfes zum Sexshop umgewandelt wird und die jungen Männer sich zu veritablen Neonazis entwickeln, die die Gedenktafel zum KZ-Todesmarsch beschmieren und den „Fremden“ drangsalierten. Unter diesen Umständen, die eine Entwertung aller Werte und eine Verrohung mit sich bringen, ist die heilige Liebe Johannas der Vergeblichkeit und dem Tod anheim gegeben. Der „Fremde“, der einen Job im Diner „Onkel Toms Hütte“ an der Autobahn findet, wird von den Neonazis am Ende des Films überfallen, sie binden ihn an einen Baum und zünden den Bus an, in dem Johanna im Hochzeitskleid den „Fremden“ tanzend erwartet. Aus den Flammen des Busses stürzt Johanna heraus und stirbt. Bestechend sind in diesem Film besonders die atmosphärischen visuellen Inszenierungen, die, wie die Bildbeispiele zeigen, bereits beschriebene ästhetische Elemente der

⁵⁰ HERZSPRUNG, Helke Misselwitz, 1992.

Inszenierung weiblicher Heiligenfiguren aufgreifen. Johannas Gesicht in den Close-ups erinnert dabei an mittelalterliche Madonnendarstellungen, ihr Tod vor der brennenden Kulisse in einem im Kriegszustand befindlichen Landstrich verweist auf den Tod der Heiligen Johanna auf dem Scheiterhaufen der Inquisition.



Die Heiligen, die in einer Gesellschaft der sozialen Desorganisation und ökonomischen Umstrukturierung zu Märtyrerinnen werden, treten auch in dem Roadmovie BURNING LIFE des Regisseurs Peter Welz von 1993/1994 auf den Plan. Ähnlich wie Misselwitz in HERZSPRUNG wählt auch Welz zur Eröffnung seines Films eine drastische Szenerie, in der anfänglich nur ein dumpfes Grollen wahrnehmbar ist, das sich als Fahrgeräusch von unzähligen Baggern herausstellt, die Panzern gleich in ein Dorf einrücken und beginnen, sämtliche Häuser zu zerstören. In einem düsteren Gewölbe, in dem die Wände von den Erschütterungen Risse bekommen, hat sich ein Mann erhängt, gebeugt in der Ecke betrachtet ihn eine junge Frau, Lisa. Ihr Vater war Bürgermeister jenes Dorfes, das nun dem Erdboden gleichgemacht wird, um den größten Golfplatz Europas entstehen zu lassen. Die Idee dafür stammt von Lisas Vater, aber als er realisiert, dass dafür das gesamte Dorf weichen muss, wählt er den Freitod. Am nächsten Tag überfällt Lisa eine Bank. Mitten in den Überfall platzt Anna, eine umhertingelnde, arbeitslose Sängerin, die sich zuvor in der örtlichen Kneipe am Marktplatz auf eine Stellenanzeige gemeldet hat, die bereits vor sechs Monaten aufgegeben wurde. Nun stehen beide in der Bank, die ruhsüchtige Sängerin und die rachsüchtige Tochter, und rauben sie einfach gemeinsam aus. Zum Abschluss lassen sie alle Anwesenden die deutsche Nationalhymne singen und verschenken im Anschluss das erbeutete Geld. Schlagartig wird das Frauenpaar mit dieser Aktion berühmt, die Sympathien der verarmten Menschen im Osten der Republik schlagen ihnen entgegen – sie beginnen T-Shirts mit dem Konterfei der Frauen zu tragen oder applaudieren ihnen in der Kneipe. Ihre Popularität wächst weiter, als sie ihre Überfälle mit einer Spielzeugpistole fortsetzen und das Geld weiterhin verschenken. Der Film knüpft mit seiner Geschichte an die bekannte Legende Robin Hoods an, der als Kämpfer für soziale Gerechtigkeit den Reichen ihre Besitztümer raubte und sie den Armen zurückgab. In die Gegenwart des wiedervereinigten Deutschlands versetzt, verweist der Robin-Hood-Mythos in BURNING LIFE auf die Verwerfungen, die die Implementierung des Kapitalismus in den neuen Bundesländern auslöste. Der Film berichtet hiervon zum einen über die Biografien der Protagonistinnen, zum anderen über die Figuren,

denen Anna und Lisa das geraubte Geld zukommen lassen, wie etwa dem Mann, der keinen Kredit mehr bekommen hat, dem alten Ehepaar, das vom neuen Vermieter vor die Tür gesetzt wird, und den streikenden ArbeiterInnen eines Werks, das von der Schließung bedroht ist. Lisa und Anna stellen mit ihrem Handeln vehement die Frage nach einer Verteilungsgerechtigkeit, die vor dem Hintergrund der Erfahrungen in der DDR, die „soziale Gleichheit, gepaart mit ökonomischer Unabhängigkeit und existenzieller Sicherheit“, ⁵¹ gewährte, noch an Brisanz gewinnt. Doch die beiden Heldinnen eines Kampfes für soziale Gerechtigkeit werden am Ende gnadenlos von der Sondereinheit der Polizei gehetzt und als Terroristinnen diffamiert. Ihnen gelingt jedoch in unverhoffter Weise die Flucht übers Meer mit einem Helikopter der Polizei. Annas und Lisas Überfälle unterscheiden sich in der von Peter Welz gewählten Inszenierungsweise deutlich von den von Männern begangenen Akten der Selbstjustiz in den besprochenen Filmen: Sie finden völlig gewaltfrei statt, obwohl die Motivation aller Figuren in den Filmen sich gleicht – sie wollen die erfahrene Ungerechtigkeit der kapitalistischen Gesellschaft eigenmächtig verändern.

9.2.4. „WARUM ICK DIESE ARBEIT MACHE? NA, WEIL ICK JELD VERDIENEN MUSS.“ ⁵²

Die Inszenierung von entfremdeten Arbeits- und Lebensumständen



Wenn auch weniger drastisch als in der Dramatik entwerfen dennoch viele Spielfilme ab 1990 Entfremdungsszenarien, in denen wiederum ästhetische Elemente aus den Filmen der DEFA variierend wiederholt werden. Die DEFA-Gegenwartsfilme thematisierten anhand von gesellschaftlichen Randfiguren, die einer dreckigen, gesundheitsgefährdenden, stupiden Arbeit nachgingen und von Alkoholismus und Einsamkeit gezeichnet waren, entfremdete Arbeits- und Lebensverhältnisse. So erinnert der Film ENGELCHEN (1995/1996) von Helke Misselwitz in seiner Atmosphäre deutlich an die DEFA-Filme BÜRGERSCHAFT FÜR EIN JAHR oder DAS FAHRRAD. Engelchen, die Protagonistin des Films, die eigentlich Ramona heißt, geht einer eintönigen Arbeit am Band in einer Kosmetikfabrik nach. Doch die Lippenstifte, die Ramona am Fließband überprüft, wird sie selbst nie benutzen. Ihre Augenringe erinnern an

⁵¹ Engler (2000), S. 212. Die soziale Gleichheit, ökonomische Unabhängigkeit und existenzielle Sicherheit existierte in der DDR nur unter maßgeblicher Einschränkung der individuellen Freiheiten gepaart mit den Repressalien eines Polizeistaates.

⁵² SOMMER VORM BALKON, Andreas Dresen, 2006.

die übermüdeten, gezeichneten und verweinten Gesichter der Protagonistinnen in den Filmen DAS FAHRRAD, BÜRGESCHAFT FÜR EIN JAHR oder SOLO SUNNY, und wie deren weibliche Hauptfiguren wohnt auch Ramona in einem heruntergekommenen Berliner Hinterhof. Ihr Leben am sozialen Rand ist von einer bedrückenden Einsamkeit geprägt, lange schaut sie dem Leben auf ihrem Hinterhof nur durch das Fenster zu. Das Phänomen der sozialen Vereinsamung zieht sich durch viele Filme nach 1990. Nicht nur Ramona, sondern auch die Kioskbesitzerin Heidi in Michael Kliers Film HEIDI M. (2000/2001)⁵³ ist davon betroffen, als sich ihre Tochter entschließt für ein Jahr nach Australien zu ziehen; ebenso Dora in NACHBARINNEN, die von ihrer Arbeit als Postbotin nicht ausgefüllt ist und die sich seit der Trennung ihres Mannes mit ihrer harschen, brüskten Art vor neuen emotionalen Verletzungen zu schützen versucht. Mit der akkuraten Ordnung in ihrer grauen Wohnung, die sie durch tägliches Putzen aufrechterhält, wehrt sie sich gegen die gähnende Leere in ihrem Leben, sogar die Kakteen werden im Zuge dessen noch mit einer kleinen Bürste gereinigt. Alle diese Filme greifen wiederholend auf die marxsche Analyse entfremdeter Arbeit zurück, nicht nur die Arbeitsverhältnisse werden als entfremdet inszeniert, sondern auch das Verhältnis des Menschen zu sich selbst und zur Gesellschaft. Prononcierter und schärfer wird die Entfremdung an jenen Figuren vorgeführt, denen aufgrund ihrer Arbeitslosigkeit, Drogensucht oder Obdachlosigkeit tatsächlich keine Teilhabe mehr an der Gesellschaft möglich ist. Hier kehrt sich, wie Peggy Mädler bereits treffend beschrieben hat, die Konstruktion von Arbeit dergestalt ins Negative, dass der Verlust des Arbeitsplatzes dem Verlust von Teilhabe an Gesellschaft und menschlicher Würde gleichkommt – ein Topos, der auch von Autoren wie Richard Sennett und Oskar Negt verhandelt wird.⁵⁴ Einem Ausnahmeregisseur wie Andreas Dresen ist es zu verdanken, dass den solchen erleidenden Figuren nicht wie in der Dramatik barbarische und tierische Züge eingeschrieben werden, sondern vielmehr wie die Obdachlose Hanna in dem Episodenfilm NACHTGESTALTEN weiterhin in berührender Weise um ihre Würde kämpfen. Hanna „will behandelt werden, wie jeder andere auch“,⁵⁵ obwohl sie auf der Straße lebt, ihren Lebensunterhalt erbettelt und alkoholabhängig ist. Miriam Abbas spielt die Obdachlose, als wäre sie ein Pulverfass, das ständig droht zu explodieren. Den tagtäglichen Erniedrigungen begegnet Hanna mit unaufhörlichen Schimpftiraden, sie sind zugleich ihre letzte Möglichkeit, um sich Anerkennung zu erkämpfen. Exemplarisch für diese Figur kann folgender Dialog gelten, den Hanna mit einem Polizisten auf dem Revier führt, nachdem sie beim Schwarzfahren in der U-Bahn erwischt wurde und mit den Kontrolleuren Streit anfang.

⁵³ HEIDI M., 2000/2001, RE: Michael Klier, DB: Karin Åström, Michael Klier, DR: Nicole Kellerhals (Beratung), KA: Sophie Maintigneux, LI: Christoph Loeckle, AU: Anina Diener, REQ: Andreas Horstmann, KO: Simone Simon, SC: Bettina Böhler, TO: Hermann Ebling, MU: Robert Matt, PF: X Filme Creative Pool GmbH, Co-Pr: WDR, Arte, PR: Manuela Stehr, Stefan Arndt, RED: Katja de Bock, Andreas Schreitmüller, PL: Marco Mangelli, Sebastian Boehnke, AL: Robert Geisler, FF: Media Programm der EU, Filmstiftung Nordrhein-Westfalen GmbH, 95 min, 35mm, DA: Katrin Saß (Heidi M.), Dominique Horwitz (Franz), Franziska Troegner (Jacqui), Ulrike Krumbiegel (Lilo) u.a.

⁵⁴ Vgl.: SENNETT, RICHARD: Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus. München 2000, NEGTE, OSKAR: Flexibilität und Bindungsvermögen. Grenzen der Funktionalisierung. IN: MESCHNIG, ALEXANDER; STUHR, MATHIAS (Hg.): Arbeit als Lebensstil, Frankfurt/Main 2003, S. 13-25.

⁵⁵ NACHTGESTALTEN, Andreas Dresen, 1998/1999.

„Hanna: An die Titten haben sie mir gegrabscht.

Polizist: Ochjaja.

Hanna: Würdest du dir das gefallen lassen? Aber ich bin ja nur ne Frau, ne. Is ja egal, mich kann ja jeder Idiot angrabschen. Für jedes Arschloch bin ich doch nur der Scheißmistfußabtreter, eh!“⁵⁶



Ohne sozialromantische Verklärung entwirft Dresen in NACHTGESTALTEN Figuren, denen nie der Tag und das Licht gehören werden, die als graue Schatten die Verwerfungen dieser Gesellschaft verkörpern. Auch die Prostituierte Patty gehört zu jenen Nachtgestalten, die, noch nicht mal volljährig, auf den Strich geht, um sich ihre Heroinsucht zu finanzieren. Sie ist gleichsam wie die Prostituierten aus Rolf Peter Kahls ANGEL EXPRESS (1998/1999)⁵⁷ nicht stereotyp als gefallenes Mädchen in Szene gesetzt. Die Prostituierten in beiden Filmen sind abgeklärte junge Frauen, die nicht ihre Rettung erwarten. Dresen etwa bricht mit dem Klischee des gefallenen Mädchens, indem er es in der Geschichte zwischen Patty und ihrem Freier Jochen aus der Provinz reinszeniert und zugleich scheitern lässt. Nahezu lächerlich erscheinen Jochens hilflose Versuche, die abgebrühte Patty davon zu überzeugen, mit ihm aufs Land zu ziehen.⁵⁸

„Jochen: Das ist doch krank! Du nimmst dieses Zeug, pennst dafür mit widerlichen Typen. Du bist 18! Wenn überhaupt.

Patty: Den Job hab ich mir ausgesucht, klar! Ich verdiene dabei eine Masse Kohle und von dir lass ich mir gar nichts sagen.“⁵⁹

Eine schöpferische Arbeit, die viele DEFA-Filme ihren hoch qualifizierten Frauenfiguren zugestehen, ist in den Filmen ab 1990 nicht mehr zu finden oder lässt sich nur noch in Ausnahmesituationen erringen. In Peter Welz' Film BURNING LIFE gelangt die arbeitslose Sängerin Anna nicht durch ihr schauspielerisches und gesangliches Talent zur Berühmtheit, sondern durch die Banküberfälle, die sie gemeinsam mit Lisa unternimmt. Als sie in einer

⁵⁶ NACHTGESTALTEN, Andreas Dresen, 1998/1999.

⁵⁷ ANGEL EXPRESS, 1998/1999, RE: Rolf Peter Kahl, DB: Rolf Peter Kahl, KA: Sönke Hansen, AU: Heike van Bentum, Isabel Ott, KO: Britta Krähe, Regina Witzel, SC: Silke Botsch, Matz Müller, TO: Heino Herrenbrück, MU: Tom Weitemeier, PF: Roxy Film GmbH & Co. KG, ERDBEERMUND Film, PR: Luggi Waldleitner, Rolf Peter Kahl, FF: Filmboard Berlin-Brandenburg GmbH, 82 min, 35mm, DA: Chris Hohenester (Iris von Than), Wilfried Hochholding (N.K.), Ulrike Panse (Liv), Rolf Peter Kahl (Patrick), Dave Allert (Jan C.), Laura Tonke (Jil), u.a.

⁵⁸ Dresen bezieht sich mit seiner Geschichte auch auf das erfolgreiche Sachbuch WIR KINDER VOM BAHNHOF ZOO und dessen Verfilmung, die damit endet, dass die heroinsüchtige Christiane sich in eine ländliche Idylle begibt. Vgl.: CHRISTIANE F. – WIR KINDER VOM BAHNHOF ZOO, 1980/1981, Regie: Uli Edel; HERMANN, KAI; RIECK, HORST: Wir Kinder vom Bahnhof Zoo. Hamburg 1981.

⁵⁹ NACHTGESTALTEN, Andreas Dresen, 1998/1999.

Kneipe die ersten Nachrichten des Überfalls im Fernsehen betrachten und Applaus von den Gästen bekommen, gesteht Anna weinend:

„Ich bin so glücklich, verstehst du? Ich versuche seit Jahren ins Fernsehen zu kommen. Machst du einmal die richtige Sache ...“⁶⁰

Später wird Anna bei den Überfällen sogar tanzen und singen. In Michael Gwisdeks Komödie MAMBOSPIEL (1997/1998)⁶¹ kehrt die Schauspielerin Maria zu ihrem Exmann Martin zurück, nachdem sie eine Tüte Geld gefunden hat, das von einem Banküberfall stammt. Das Geld ermöglicht beiden, ihre Träume zu verwirklichen: Martin kann seinen eigenen Spielfilm drehen und Maria gewinnt darüber seine Liebe zurück und wird schwanger. Die finanzielle Absicherung ermöglicht dem Mann hier seine berufliche Selbstverwirklichung, während die Frau sich auf die Suche nach einem Haus auf dem Land begibt, in dem am Ende das kleinbürgerliche Familienglück realisiert wird.

Die glückliche Mutterschaft bzw. Vaterschaft erscheint nicht nur in MAMBOSPIEL ein schwer einlösbarer Traum, für den die finanziellen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen fehlen. Mit Ausnahme einiger bereits vorgestellter Komödien scheint es in den von Entfremdung beherrschten Szenarien schwierig oder unmöglich, Kinder zu bekommen oder für diese zu sorgen. Wie in der Dramatik lässt sich an dieser Stelle ein deutlicher Bruch mit Teilen des DEFA-Erbes konstatieren, war doch die Inszenierung einer erfolgreichen Vereinbarung von Beruf und Familie oftmals zentral. In Misselwitz' ENGELCHEN wird die Schwangerschaft für Ramona zum Ausweg aus ihrer Einsamkeit. Das Kind stammt von Andrzej, einem Polen, der Ramona eines Tages unvermittelt auf dem S-Bahnhof Ostkreuz in die Arme nimmt und küsst, um sich vor Polizisten zu verbergen, die auf der Suche nach illegalen Zigarettenhändlern sind. Das Motiv des Fremden und der romantischen Liebe aus HERZSPRUNG greift Misselwitz in ihrem zweiten Spielfilm wiederholend auf. Ebenso wie in ihrem ersten Spielfilm ist auch in der tristen, grauen Welt des Berliner Hinterhofes kein Platz für die romantische Liebe. Nachdem sich herausstellt, dass Andrzej bereits in Polen verheiratet ist und Ramonas Schwester nach wiederholten Diebstählen in der Fabrik verhaftet wird, verliert Ramona ihr Kind bei einer Frühgeburt. Unfähig den Verlust zu akzeptieren, entführt Ramona einen Säugling. In der nahezu unwirklichen Kulisse eines lichtdurchfluteten Parks hält eine Fotografin das Stillleben der erträumten Familie zum letzten Mal fest, bevor Ramona am nächsten Tag von der Polizei verhaftet wird. In seiner erzählerischen und visuellen Gestaltung erinnert ENGELCHEN in diesen Szenen an DAS FAHRRAD und die wenigen lichten Momente, die die Arbeiterin Susanne dem grauen Alltag abtrotzte. Beide Filme konstruieren in dieser Weise Mutterschaft als ein Moment, das durch

⁶⁰ BURNING LIFE, Peter Welz, 1994.

⁶¹ MAMBOSPIEL, 1997/1998, RE: Michael Gwisdek, DB: Michael Gwisdek, KA: Roland Dressel, AU: Thomas Knappe, KO: Marion Greiner, SC: Andreas Helm, Michael Gwisdek, TO: Wolfgang Schukrafft, MU: Detlef Petersen, Django Seelenmeyer (Beratung), PF: Neue Deutsche Filmgesellschaft mbH, in Co-PR: SDR, Arte, MDR, PR: Hermann Florin, RED: Thomas Martin, Sabine Manthey, Manfred Zurhorst, PL: Lutz Wittke, AL: Werner Teichmann, 108 min, 35mm, DA: Michael Gwisdek (Martin), Corinna Harfouch (Maria), Henry Hübchen (Chris), Mario Irrek (Rudi), Uwe Kockisch (Winne), Jürgen Vogel (Gregor) u.a.

die visuelle Inszenierung einem religiösen Refugium gleicht und das den Protagonistinnen Zuflucht vor einer als entfremdet erlebten Arbeits- und Lebenswelt bietet.



In Dresens *NACHTGESTALTEN* hingegen ist kein Platz für Kinder.⁶² Hannas erste Tochter wurde vom Jugendamt weggenommen und Hannas erneute Schwangerschaft führt zu einem heftigen, berührend inszenierten Streit zwischen ihr und ihrem Freund Victor, in dem beide in ihrer Verzweiflung über ihre ausweglose Lebenssituation nur noch hilflos aufeinander einschlagen können.

„Hanna: Ach das Kind, das Kind, was soll das Kind essen und wo soll es pennen? Wir packen es einfach nicht!“⁶³

Das am Anfang des Kapitels zitierte paradigmatische Bild von der im Regen auf einer Brücke liegenden Hanna stammt aus jener Szene. Es verdeutlicht, dass Menschen wie Hanna vollständig auf sich selbst zurückgeworfen und aus dem gesellschaftlichen Gefüge gefallen sind. Hanna ist nicht mehr in der Lage, neuen Generationen ein lebenswertes Aufwachsen zu ermöglichen.

In *SOMMER VORM BALKON* inszenieren Dresen und Drehbuchautor Wolfgang Kohlhaase die Situation der allein erziehenden, arbeitslosen Katrin, die mit ihrem etwa 12-jährigen Sohn Max in einer Erdgeschosswohnung im Prenzlauer Berg in Berlin lebt. In kleinen, eindrucksvollen Szenen werden die Überforderungen und Schwierigkeiten der Mutter erzählt, beispielsweise wenn sich Katrin die teuren Sportschuhe, die sich ihr Sohn wünscht, nicht leisten kann oder sie morgens zu verkatert ist, um Max ein Frühstück vor der Schule zuzubereiten und stattdessen er ihr den Kaffee und einen Apfel auf den Tisch stellt. „Mit mir kommst du nicht weit“,⁶⁴ sagt Katrin in einer Szene zu ihrem Sohn, als sie es nicht schafft, ihm die Matheaufgaben zu erklären. Wie bereits die DEFA-Filme, die ärmliche Lebenssituation von Alleinerziehenden in den Filmen *BÜRGERSCHAFT FÜR EIN JAHR* und *DAS FAHRRAD* thematisierten, so greift auch *SOMMER VORM BALKON* dieses Thema wiederholend und verstärkend durch die Arbeitslosigkeit von Katrin auf, denn allein

⁶² Diese Bemerkung bezieht sich auf die Figur Patty, deren Kindheit frühzeitig vorbei ist, aber vor allem auf Hanna. Im dritten Handlungsstrang des Episodenfilms erzählt Dresen die Geschichte eines kleinen Afrikaners, der nicht vom Flughafen abgeholt wird und mit dem leitenden Angestellten Peschke (Michael Gwisdek) in eine nächtliche Odyssee gerät.

⁶³ *NACHTGESTALTEN*, Andreas Dresen, 1998/1999.

⁶⁴ *SOMMER VORM BALKON*, Andreas Dresen, 2006.

erziehende Frauen bilden auch nach aktuellen Untersuchungen des Statistischen Bundesamtes immer noch die größte Gruppe unter den EmpfängerInnen von Sozialleistungen.⁶⁵

Andreas Dresens Filme HALBE TREPPE und SOMMER VORM BALKON sind die beiden Filme, die am subtilsten und zugleich am differenziertesten entfremdete Arbeit inszenieren. Der Film HALBE TREPPE entstand mit dem Preisgeld, das Dresen für seinen Film NACHTGESTALTEN erhielt. Die positiven Erfahrungen, die Dresen beim Dreh von NACHTGESTALTEN mit Improvisationen der SchauspielerInnen gemacht hatte, bewogen ihn dazu, in HALBE TREPPE vollständig auf diese Arbeitsform zurückzugreifen und damit die SchauspielerInnen aus dem „Korsett der Technik“⁶⁶ zu befreien. Aus diesem Grund lag dem Film kein Drehbuch zugrunde, experimentierfreudig sind der Regisseur und die SchauspielerInnen während des Drehprozesses zu den AutorInnen des Films geworden. Der Film wurde mit Digitalkamera und einem kleinen Zwölf-Personen-Team gedreht. Wie in Teilen auch schon bei NACHTGESTALTEN entstanden viele Szenen an Originalschauplätzen mit den dort anwesenden Personen, d.h. LaiendarstellerInnen.⁶⁷ Der Titel HALBE TREPPE gibt zugleich das Thema des Films vor, wie Dresen in einem Interview beschreibt:

„Eigentlich geht es um Leute, die in der Mitte ihres Lebens irgendwo angekommen sind. Auf halber Treppe, noch nicht ganz oben, nicht mehr ganz unten. Auf halber Treppe auch emotional, nicht ganz glücklich, nicht ganz traurig. Irgendwo dazwischen drin, auf halber Treppe an einem Ort, den sie sich gesucht haben, Frankfurt Oder, wo alles vorbei geht, die Autobahn, die Schiffe, nichts ist da so richtig. Und eigentlich wollte man ja mal woanders hin. Und so geht es eigentlich um etwas, was wir alle in irgendeiner Form ein bisschen kennen, wie klein sind Träume geworden an einem bestimmten Punkt des Lebens. Hat man die Kraft und den Mut, die Träume noch mal auf den Prüfstand zu bringen, also zu hinterfragen. Hat man überhaupt noch irgendetwas vor, und wenn ja, was: mit sich, mit seinem Partner, aber auch im Leben, in der Welt. [...] Für die Figuren selber geht es natürlich um ganz existenzielle Beträge, in jedem Fall um ihr ganzes Leben. Das ist eigentlich der Punkt: wie definieren sie für sich selber Glück.“⁶⁸

⁶⁵ Zum Jahresende 2003 bezogen 353.000 Alleinerziehende Sozialhilfe. Vgl.: <http://www.destatis.de/jetspeed/portal/cms/Sites/destatis/Internet/DE/Presse/pm/zdw/2004/PD04__033__p002.psml>, (17.9.2008).

⁶⁶ KREMSKI, PETER: Die Suche nach der Wahrheit. Der Filmemacher Andreas Dresen. Kinomagazin, WDR 2002.

⁶⁷ Wegen seiner Formsprache wurde Dresens Film häufig von KritikerInnen mit Filmen der dänischen Dogma-95-Regisseure Lars von Trier, Thomas Vinterberg, Kristian Levring und Søren Kragh-Jacobsen verglichen. Diese hatten 1995 das Manifest „Dogma 95“ veröffentlicht, in dem in zehn Punkten die Bedingungen, unter denen ihre Filme hergestellt werden sollten, festgelegt wurde. Dazu gehörten, dass der Dreh an Originalschauplätzen, ohne zusätzliche Requisiten durchgeführt wird, die Verwendung von Handkameras, kein Einsatz von künstlichem Licht, Kamerafiltern sowie Spezialeffekten, die Beschränkung der Handlung auf die Gegenwart, keine Genreverwendung, der Einsatz von Musik nur im Rahmen der tatsächlich stattfindenden filmischen Handlung, keine Inszenierung von Waffen und Gewalt, und dass der Regisseur weder im Vor-, noch im Abspann genannt wird. Exemplarische Beispiele für diese Produktionsweise sind die Filme DAS FEST (1998) von Thomas Vinterberg und IDIOTEN (1998) von Lars von Trier. Vgl.: <<http://www.dogme95.dk/>> (17.9.2008).

⁶⁸ Andreas Dresen. IN: KREMSKI (2002).



In *HALBE TREPPE* bestimmt die Arbeit der zwei im Zentrum stehenden Ehepaare den Rhythmus des Films. Früh am Morgen versprüht der Moderator Chris bei einem Privatsender gute Morgenlaune mit der „Dauerpower vom Powertower“. Seine Ehefrau Katrin fährt zur selben Zeit auf der Vespa zu einem LKW-Parkplatz an der deutsch-polnischen Grenze, wo sie von einem Container aus den Fahrern Papiere austeilte oder sie auf Parkplätze einweist. Uwe, der Besitzer einer Imbissbude mit dem Namen „Halbe Treppe“ besorgt schon am Morgen in einem Großmarkt Bier und Fleisch, während seine Frau Ellen die zwei gemeinsamen Kinder in die Schule treibt und anschließend Parfüm verkaufen wird. Der Arbeitsalltag der Paare ist aufreibend, eintönig und unterfordernd zugleich.



Durch die mehrfache Wiederholung dieser Morgenszenen mit nur geringfügiger Variation wird nicht nur der Rhythmus des Films bestimmt, sondern auch deutlich, dass die Arbeit den vier ProtagonistInnen den Lebenstakt vorgibt und sie unbarmherzig ihrem Gleichmaß unterwirft. Uwe hat kaum noch Zeit für seine Ehefrau Ellen und die Kinder. Mühsam muss Ellen ihm die gemeinsame Zeit abtrotzen. Aus dem Takt gerät der Rhythmus des Films durch dokumentarisch inszenierte Interviewszenen, die anfangs nur zur Klärung der Figuren entstanden, schlussendlich aber in den Film übernommen wurden.⁶⁹ In einer dieser Szenen gibt Uwe, frontal in die Kamera sprechend, Auskunft über seine Ehe, seinen Job und beklagt sich über die fehlende Zeit für die Familie. Resignierend angesichts der Verhältnisse, die sein Leben umklammern, konstatiert er am Ende,

⁶⁹ Vgl.: Andreas Dresen im Interview. IN: DOCKHORN, KATHARINA: Viel gewagt und Silber gewonnen. IN: *filmecho/filmwoche* 8/2002. Der Titel des Artikels bezieht sich auf den Silbernen Bären, den Andreas Dresen für die Regie auf der Berlinale erhielt.

„Aber musst dich ja nach der Decke strecken. Weeßte, jeder muss ja zusehen, wie das Geld rankommt.“⁷⁰

Die Träume aller vier ProtagonistInnen sind in diesem Alltag auf der Strecke geblieben. Die Arbeit deformiert ihre Leben und fordert ihren Tribut auch in den längst eintönig gewordenen Ehen. Die hochfliegenden Karriereträume, die Chris früher hatte, sind im 24. Stock des Privatsenders zwischengelandet. Die verbitterte Bemerkung bei der Lektüre des Focus, er sei froh, dort nicht genommen worden zu sein, verdeutlicht ebenso wie seine einfrierenden Gesichtszüge in den Pausen der Moderation, dass in seinem Leben etwas verloren gegangen ist. Auch Katrin erklärt in einer der dokumentarischen Interviewszenen:

„Als ich klein war habe ich mal gedacht, ich werde Pilotin. Und dann sag man immer, na gut, mach ich erst mal das Studium, Lehre und so, mal sehen, später dann, ne, dann mach ich das. Mach ich jetzt erstmal auf'm Truckparkplatz, weil jetzt keine andere ... Na und dann bleibt man so hängen, ist doch schon komisch. Aber so alt sind wir ja noch nicht, kann ja alles noch passieren. Ich meine, vielleicht bekommt Chrisi ja ein Angebot nach mhm Wien (lacht). Ist ja auch ne schöne Stadt, oder? Wien soll schön sein.“⁷¹

Den Ausbruch, den alle Figuren für ihr gleichförmiges Leben herbeisehnen, wagen Chris und Ellen im Privaten, denn augenscheinlich lassen die ökonomischen Verhältnisse Grenzüberschreitungen im Beruflichen nicht zu. Sie beginnen eine Affäre miteinander. Doch Chris geht in den folgenden Auseinandersetzungen mit seiner Frau Katrin und seinem Freund Uwe der Mut verloren und so kehrt er am Ende zu Katrin zurück. Ellen ist die Einzige, die am Ende tatsächlich einen Neuanfang wagt, sich von Uwe trennt und in eine neue Wohnung zieht. „Das ist für mich, ja, ne Chance“.⁷²

Auch in seinem nächsten Spielfilm SOMMER VORM BALKON, der auf dem Drehbuch des bekannten DEFA-Autors Wolfgang Kohlhaase⁷³ basiert, setzt Dresen die Inszenierung entfremdeter Arbeit fort, wobei seine Perspektive nun mit Katrin auch die Figur einer Arbeitslosen umfasst. Der Film erzählt die Geschichte einer Freundschaft zwischen der verunsicherten, arbeitslosen Katrin und der schlagfertigen Nike, die als Altenpflegerin beschäftigt ist. Beide wohnen in einem Berliner Mietshaus, Nike im vierten Stock mit Balkon und eher dem sonnigen Teil des Lebens zu getan, während Katrin mit ihrem Sohn Max im Erdgeschoss gelandet ist. Auf Nikes Balkon verbringen die beiden Freundinnen gemeinsam die lauen Nächte, bis der Fernfahrer Ronald in Nikes Leben rollt und Katrin es ohne ihre Freundin nicht mehr schafft, ihre Lebenssituation zu bewältigen.

Der „heitere Film über Einsamkeit“,⁷⁴ wie Dresen seinen Film nannte, zeigt anhand seiner beiden Frauenfiguren und den alten Menschen, die Nike jeden Tag versorgt, den Übergang

⁷⁰ HALBE TREPPE, Andreas Dresen, 2001/2002.

⁷¹ HALBE TREPPE, Andreas Dresen, 2001/2002.

⁷² HALBE TREPPE, Andreas Dresen, 2001/2002.

⁷³ Wolfgang Kohlhaase schrieb u.a. die Drehbücher für Konrad Wolfs Filme DER NACKTE MANN AUF DEM SPORTPLATZ, MAMA, ICH LEBE und SOLO SUNNY sowie für BERLIN UM DIE ECKE von Gerhard Klein.

⁷⁴ DIECKMANN, CHRISTOPH: Einsamkeit hat viele Namen. Andreas Dresens sonniger Millieu-Film „Sommer vorm Balkon“. IN: Die Zeit, 29.12.2005.

von einem Sozialstaat hin zu gesellschaftlichen Verhältnissen, die in immer stärkerem Maße die Einzelnen in die Pflicht nehmen. Die Szenen, die sich mit Katrins Arbeitslosigkeit und Zeitarbeit sowie Nikes Arbeit als Pflegerin beschäftigen, beruhen – wie schon die entsprechenden Szenen in HALBE TREPPE – auf einer genauen Beobachtung des Alltags, die gekonnt in eine filmische Inszenierung überführt wurde.⁷⁵ Entgegen den Stereotypen habe sich Dresen und Kohlhaase dafür entschieden, die Figur der Arbeitslosen Katrin nicht als Ostdeutsche, sondern als Westdeutsche zu entwerfen, wie Dresen beschreibt:

„Mir gefiel der Gedanke, dass man glaubhaft die üblichen Klischees unterwandert. Nicht alle Ostdeutschen sind Wiedervereinigungsverlierer, und viele Hartz-IV-Empfänger kommen aus dem Westen“.⁷⁶



In der Anfangssequenz des Films werden die Figuren Nike und Katrin im Kontext ihrer beruflichen Tätigkeit bzw. ihrer Arbeitslosigkeit eingeführt. In Parallelmontage wird Katrin beim Bewerbungstraining und Nike bei der Arbeit mit den Alten inszeniert. Ebenso wie in seinen vorherigen Filmen arbeitete Dresen auch in SOMMER VORM BALKON mit LaiendarstellerInnen, so zum Beispiel in dem Bewerbungstraining, in dem der Trainer zwar schauspielerischer Laie ist, aber tatsächlich als Bewerbungstrainer arbeitet. Klar wird bereits anhand dieser Szene, dass Katrin den Anforderungen eines flexibilisierten Kapitalismus, in dem die Marke Ich⁷⁷ wertsteigernd verkauft werden muss, nicht gewachsen ist. In der Auswertung des simulierten Bewerbungsgesprächs wird von den MitschülerInnen vor allem Katrins unsichere Körpersprache kritisiert und dass sie auf die Fragen zum Thema Teamfähigkeit nicht die entsprechenden formelhaften Antworten parat hatte.

„Mitschülerin: Weil in der Bewerbung geht es doch darum, dass man sich präsentiert, verkauft.“⁷⁸

In den folgenden Vorstellungsgesprächen ist Katrin ängstlich darauf bedacht, die Kritik von Trainer und MitschülerInnen zu beherzigen. Sie beginnt ihre Körpersprache zu kontrollieren,

⁷⁵ Dresen beschreibt seinen künstlerischen Umgang mit Alltag in einem Interview folgendermaßen: „Es sieht zwar aus wie der eigene Alltag, aber es ist natürlich die gestaltete Form von Alltag. Alltag im Kino will erstmal keiner sehen. Dazu gehört in bestimmten Momenten eine Art von Überhöhung, eine Art von Ironie und natürlich eine Art von Rhythmus für eine Geschichte, der einen vorantreibt und mitnimmt durch eine Geschichte, durch ein buntes, teilweise bitteres, raues, gefühlvolles Leben.“ Andreas Dresen im Interview, Bonusmaterial der DVD SOMMER VORM BALKON, 2006 Warner Bros. Entertainment GmbH.

⁷⁶ BUß, CHRISTIAN: Wo der Mülltonnen-Duft verfliegt. Spiegel Online, 3.1.2006, <<http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,393291,00.html>>, (4.9.2008)

⁷⁷ Vgl.: MESCHNIG (2003), S. 26-43.

⁷⁸ SOMMER VORM BALKON, Andreas Dresen, 2004/2005.

sucht den Augenkontakt zum Gegenüber und setzt sich nicht mehr unsicher auf den Rand des Stuhls. Treffend inszeniert Dresen so die Inkorporierung disziplinärer Machttechniken, die nicht mehr nur am arbeitenden Körper ansetzen, wie es von Foucault beschrieben wurde, sondern sich mittlerweile auch auf den Arbeit suchenden Körper richten. Dennoch gelingt es Katrin in keinem der Vorstellungsgespräche einen Job als Dekorateurin zu bekommen. Eindrücklich erzählen die entsprechenden Szenen auch von den Zumutungen, denen die Bewerbende seit Jahren ausgesetzt ist, wenn beispielsweise der Besitzer eines Dekorateurbetriebes während des Gespräches unaufhörlich Käsekuchen in sich hinein stopft und sie am Ende mit der Bemerkung abspeist, dass er sich melden würde. In einer anderen Szene bekommt Katrin ihre Unterlagen mit der Bemerkung zurück, dass es mit ihrem Fleiß nicht weit her sein könne, da sie „Straße“ nicht ausgeschrieben habe. Einzig eine Bewerbungsszene in einer Agentur variiert die Grundsituation Katrins, die als eine von vielen Arbeitslosen ständig gespiegelt bekommt, dass sie in ihrem Alter und mit ihren Qualifikationen nicht gewollt ist. Diese Szene reflektiert die strukturellen Zwänge des Arbeitsmarktes. Anfänglich ist auch dieses Bewerbungsgespräch von den beschriebenen Zumutungen geprägt: Die Chefin kritisiert, dass auf den Bewerbungsunterlagen eine veraltete Jahreszahl steht und dass Katrin eigentlich zu alt wäre, um vermittelt zu werden.

„Chefin: Unsere Agentur vermittelt gern jüngere Leute. Na, ich weiß, das hört sich dumm an, Sie sind ja nicht alt. Glauben Sie mir, dass ich abends kaputt bin, wenn ich Menschen so was erklären soll? Gut ich nehme Sie in unsere Kartei.

Katrin: Aber es ist aussichtslos?

Chefin: Das ist es nie.“⁷⁹

Die Chancen, die der Arbeitsmarkt für eine fast 40-jährige Dekorateurin bereithält, sind gering und so ist die einzige Arbeit, die Katrin in diesem Film ausübt, eine Leiharbeit. Einen Tag lang baut Katrin die Überreste einer Veranstaltung ab, der gesamte Lohn geht bereits am Abend für den Einkauf im Supermarkt drauf. Mit der Inszenierung einer atypischen Beschäftigungsform verweisen die Filmemacher an dieser Stelle auf einen Beschäftigungsbereich, der in den letzten Jahren durch verschiedene Gesetze stark dereguliert wurde und von besonders schlechten Lohn- und Arbeitsbedingungen geprägt ist. Atypische Beschäftigungsverhältnisse machen mittlerweile einen Anteil von 35% aller Beschäftigungsverhältnisse aus und haben seit 1993 um 15% zugenommen.⁸⁰

⁷⁹ SOMMER VORM BALKON, Andreas Dresen, 2004/2005.

⁸⁰ In Deutschland arbeiten nach Auswertungen der Hans-Böckler-Stiftung mittlerweile 731.000 Personen als LeiharbeiterInnen. Lediglich 30% von ihnen werden in reguläre Arbeitsverhältnisse übernommen. Vgl.: <<http://www.boeckler-boxen.de/1920.htm>>, <<http://www.boeckler-boxen.de/3965.htm>>, <<http://www.boeckler-boxen.de/3748.htm>> (alle 18.9.2008).



Auch Nike ist, obwohl sie einer Erwerbsarbeit nachgeht, in anderer Form von den ökonomischen Deregulierungen betroffen. Der Beruf einer Altenpflegerin gehört zu den Berufen, die im Niedriglohnbereich angesiedelt sind und hauptsächlich von Frauen ausgeübt werden. In einem Interview bedauerte Dresen,⁸¹ dass er nicht deutlich herausgestellt hat, dass Nike, obwohl sie arbeitet, weniger Geld zur Verfügung steht als der Hartz-IV-Empfängerin Katrin. Nikes Beruf der Altenpflegerin ist von einem starken Ökonomisierungsdruck geprägt, den auch der Film in einigen Szenen zum Ausdruck bringt. Mittlerweile sind die einzelnen Dienstleistungen der Pflege in klar definierte Arbeitsvorgänge und Arbeitspakete mit entsprechend knappem Zeitbudget eingeteilt. Diese neue Form der Arbeitsorganisation erinnert an den epochalen Umschwung, den die Einführung der fordistischen Produktionsweise in der Autoindustrie herbeigeführt hat. Die Übertragung dieser Arbeitsorganisation auf den Dienstleistungsbereich berücksichtigt dabei nicht, dass insbesondere die Arbeit an und mit Menschen eine gewisse Nichtplanbarkeit mit sich bringt. Der Film findet für diese Umstrukturierungen und den aus ihnen erwachsenden Druck viele kleine szenische Beispiele, etwa wenn Nike, obwohl es nicht zu ihren Arbeitsaufgaben gehört, der alten Frau Helene vorliest. Weil Nike sich mehr Zeit für die alten Menschen nimmt, als das eng bemessene Zeitbudget vorsieht, wird sie eines Tages von der Chefin angesprochen.

„Chefin: Warum machst du diese Arbeit?

Nike: Wat?

Chefin: Warum machst du diese Arbeit?

Nike: Wat soll ditte denn jetzt? Warum ick diese Arbeit mache? Na, weil ick Jeld verdienen muss. Wat soll ick denn machen? Ick hab mich doch entschuldigt. Ick mag das eben. Ick hab nüscht jegen alte Leute, außerdem werde ich ja selbst mal alt.“⁸²

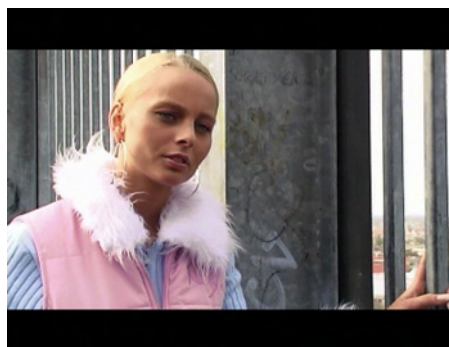
SOMMER VORM BALKON setzt dem strukturellen Druck, der auf den Altenpflegerinnen lastet, zärtliche Szenen entgegen, die die pflegebedürftigen alten Menschen in ihrer Würde und ihrer Einsamkeit wahrnehmen. Deutlich wird in ihnen, dass Nike häufig die einzige Kontaktperson für die Alten ist. Mit unerschütterlicher Fröhlichkeit und Berliner Schnauze geht sie ihrer Arbeit nach, sucht jeden Tag aufs Neue Oskars Kaffeedose und bindet Helene das Akkordeon um. Eine Szene sagt über Nikes Umgang mit den Alten mehr als jeder Dialog oder Monolog aus, denn als Helene eines Tages mit ihrem Akkordeon tot vom Stuhl fällt,

⁸¹ Andreas Dresen im Interview, Bonusmaterial der DVD SOMMER VORM BALKON, 2006 Warner Bros. Entertainment GmbH.

⁸² SOMMER VORM BALKON, Andreas Dresen, 2004/2005.

nimmt Nike ihr erst vorsichtig das Akkordeon ab, um ihr dann den hoch gerutschten Rock wieder über das Knie zu streifen. Noch im Tod versucht sie die Würde der alten Menschen zu wahren.

In SOMMER VORM BALKON spitzen Andreas Dresen und Wolfgang Kohlhaase die Inszenierung entfremdeter Arbeit vehement zu, indem sie von Figuren berichten, die im Niedriglohnbereich beschäftigt sind, wie Nike, oder von Arbeitslosigkeit betroffen sind und den Bedingungen der Leiharbeit unterworfen sind, wie Katrin. Als einzige soziale Stütze fungiert die Freundschaft der beiden Frauen, selbst die Beziehungen zu Männern haben keinen Bestand, wovon Katrins Situation als allein erziehende Mutter zeugt, aber auch die triste Beziehung, die Nike zeitweise mit dem Fernfahrer Ronald eingeht. Als die Beziehung zwischen Katrin und Nike aufgrund der Affäre Nikes mit Ronald in eine Krise gerät, hält Katrin ihre prekäre Lebenssituation nicht mehr aus. Ihr Alkoholkonsum steigert sich zum Alkoholismus, der in einer Klinik therapiert werden muss. In der Inszenierung von entfremdeter Arbeit und entfremdetem Leben greift auch SOMMER VORM BALKON auf viele Elemente der DEFA-Filme zurück. Besonders Katrins Zusammenbruch und die anschließende Therapie erinnern in diesem Zusammenhang an Szenen aus SOLO SUNNY, für den Kohlhaase ebenfalls das Drehbuch verfasste. Nicht nur entfremdete soziale Beziehungen, die die Filme ostdeutscher RegisseurInnen nach 1990 in Bildern der Einsamkeit oder Drogensucht ihrer Protagonistinnen einfangen, bilden somit weiterhin die filmästhetischen Koordinaten von Entfremdungsszenarien, sondern auch Arbeitsbedingungen, die unter dem Druck ökonomischer Deregulierung nun per se entfremdend wirken. Den Szenarien der DEFA-Filme fügen die RegisseurInnen nach 1990 nur ein neues Moment hinzu, die Situation arbeitsloser Figuren, ihr Überflüssigwerden in einer Welt, die die Erwerbstätigkeit immer noch in das Zentrum gesellschaftlicher Anerkennung und Teilhabe stellt.



Sylke Enders' Film KROKO ist der einzige Film einer ostdeutschen Filmemacherin, der nach 1990 die Disziplinierung einer straffälligen Figur durch Arbeit vor dem Hintergrund der Entfremdung in Arbeit und Leben aufgreift. Seine Analyse soll am Ende dieses Kapitels stehen. Die gleichnamige Protagonistin des Films ist eine blonde 16-jährige Großstadtgöre aus dem Berliner Bezirk Wedding, die bei ihrer allein erziehenden Mutter und jüngeren

Halbschwester lebt. Kroko hat keine Lust auf die „Ausbildungskacke“ oder irgendeine Lohnarbeit, lieber hängt sie mit ihrer Clique rum und geht auf Klautouren und Partys. Mit der Protagonistin Kroko wird erneut eine Figur inszeniert, deren Devianz auf die gesellschaftlichen Verhältnisse zurückgeführt wird. Im Gegensatz zu den DEFA-Filmen SABINE WULFF und ALLE MEINE MÄDCHEN, die den herrschenden Konformitätsdruck als Ausgangspunkt für deviantes Verhalten wählen, fokussiert KROKO jedoch auf die soziale Positionen ihrer Protagonistin, die durch einen schlechten Bildungsabschluss, eine fehlende soziale Aufstiegschance und Armut gekennzeichnet ist – eine Situation, die trotz verschiedener Gesellschaftssysteme an die der Protagonistin Nina Kern aus BÜRGERSCHAFT FÜR EIN JAHR erinnert. Die schwierige Situation der Hauptfigur verdeutlichen vielfältige Momente in KROKO, so etwa die Wohnung der Protagonistin, die in einem der ärmsten Berliner Stadtbezirke liegt, ebenso die allein erziehende Mutter, bei der ähnlich wie bei Katrin in SOMMER VORM BALKON das Geld immer knapp ist, aber auch der funktionale Analphabetismus bei vielen Figuren aus Krokos Clique. Wie Nina in BÜRGERSCHAFT FÜR EIN JAHR reagiert auch Kroko mit Verweigerung auf die fehlenden Chancen zur sozialen und ökonomischen Mobilität. Sie klaut, was ihr zusteht. Sie maskiert sich und „trägt Anoraks wie Panzer und darunter den solariumsbraunen Körper wie einen Kampfanzug“. ⁸³

Kroko ist, wie die Frauenfiguren Sabine, Kerstin oder Nina in den Filmen der DEFA, eine soziale Außenseiterin, deren Stigmatisierung die Filmemacherin problematisieren will. Im Vordergrund der filmischen Inszenierung stehen dabei die Fragen nach Normen und Normalisierungen und nach deren Definitionsmacht, wie die Filmemacherin Sylke Enders in einem Interview erzählt:

„Mich interessieren Geschichten darüber, wie man sich durchsetzen muß, sich Vorurteilen gegenüber verhält und sich selbst isoliert und abgrenzt, eigentlich aus Angst heraus. Diese Ambivalenz zwischen Macht und Ohnmacht, Stärke und Schwäche, ‚abnorm sein‘ und ‚Norm sein‘ möchte ich hinterfragen. Es geht auch darum: Wer bestimmt diese Begriffe, wer setzt die Maßstäbe?“ ⁸⁴

Enders wählt mit diesen Fragen im Hintergrund einen interessanten Plot, indem sie zwei verschiedene soziale Welten aufeinanderprallen lässt. Als Kroko mit einem geklauten Auto einen Fahrradfahrer anfährt, wird sie vom Gericht wegen „Diebstahls, Nötigung, des räuberischen Angriffs auf den Kraftfahrzeugführer Max Reinhold und des Fahrens ohne Führerschein“ ⁸⁵ zu 60 Tagen gemeinnütziger Arbeit in einer Behindertenwohngemeinschaft verurteilt. ⁸⁶ Als die coole Kroko zur Strafarbeit in der Behinderten-WG erscheint, kollidieren

⁸³ SCHULZ-OJALA, JAN: Gegen die Wände. Cool bleiben: Sylke Enders' imponierend stimmiger Erstlingsfilm „Kroko“, <<http://archiv.tagesspiegel.de/archiv/04.03.2004/1006036.asp#>> (18.9.2008).

⁸⁴ <http://www2.kinofenster.de/filmeundthemen/ausgaben/kf0403/unsicherheiten_machen_einen_menschen_interessanter_und_sympathischer/> (18.9.2008). KROKO, Sylke Enders, 2004.

⁸⁵ KROKO, Sylke Enders, 2004.

⁸⁶ KROKO greift damit gängige Justizpraxis auf. Das Jugendgerichtsgesetz der BRD sieht zuallererst die Verhängung von Erziehungsmaßnahmen und Zuchtmitteln vor und nur in Fällen besonders schwerer Schuld die Verhängung einer Jugendstrafe, d.h. Freiheitsentzug. Die Verurteilung Krokos zu gemeinnütziger Arbeit fällt unter die Verhängung von Erziehungsmaßnahmen, zu denen darüber hinaus z.B. die Annahme einer Arbeits- oder Ausbildungsstelle, die Unterbringung in einem Heim, die Teilnahme an einem sozialen Trainingskurs gehören. Die Er-

zwischen ihr und den Behinderten auch die Auffassungen über Macht und Ohnmacht, Stärke und Schwäche, „abnorm und Norm sein“. Zentral ist dafür die Figur des Behinderten Thomas, der in ähnlich souveräner und vorlauter Weise wie Kroko Raum beansprucht und dem es gelingt, zu Kroko eine freundschaftliche Beziehung aufzubauen. Enders erzählt die Kollision der beiden ProtagonistInnen unaufgeregt und ohne dass viel Worte fallen. Sie eröffnet damit für Kroko nicht den einfach zu erzählenden Weg der Läuterung einer Devianten, sondern lässt diesen in aller Ambivalenz entstehen. Den „Spasties und Behindis“, wie die Behinderten von Kroko und den FreundInnen ihrer Clique bezeichnet werden, nähert sich Kroko zunehmend an. Sie erkennt, dass deren Probleme mit den Eltern ihren eigenen Konflikten mit ihrer Mutter gleichen. Diese Annäherung bezahlt sie jedoch mit der Entfremdung von der Clique und somit von ihrem bisherigen Lebensumständen. Bei einem Ausflug mit der Behinderten-WG betrinkt sich Kroko mit Thomas, der daraufhin einen epileptischen Anfall bekommt. Erschrocken und überfordert von dieser Situation haut Kroko ab und wird am darauf folgenden Tag entlassen, kulant werden ihr von der Chefin die fehlenden Arbeitsstunden erlassen. Am nächsten Tag begibt sich Kroko sofort wieder auf eine ihrer Klautouren, zu der sie sogar ihre kleine Schwester mitnimmt. Daraufhin wirft ihre Mutter sie aus der Wohnung und Kroko sucht Unterschlupf bei dem Sozialarbeiter Micha. In Krokos Monolog deutet sich ihre Läuterung an, wenn auch mit offenem Ende:

„Kroko: Mann, was soll ich denn machen? Woher soll ich denn wissen, was ich machen soll? Gibt doch eh nur Scheißjobs. Und das was ich gern machen will, das kann ich nicht machen. Wenn ich dir jetzt was sage, versprichst du nicht zu lachen? Polizistin. Das wär ein geiler Job. Die in meiner Clique würden nicht schlecht gucken, besonders der Dicke. Frisöse, den ganzen Tag das Gelaber und Fingernägel lackieren, na, so seh ich aus. Aber die lassen mich ja eh nicht.“⁸⁷

Krokos Verurteilung zu gemeinnütziger Arbeit in der Behinderten-WG greift das Verständnis von Arbeit als Erziehungs- und dementsprechend auch Disziplinarmittel auf, verharmlost und beschönigt jedoch die bestehende gesellschaftliche Praxis. Die zögerlich und ambivalent inszenierte Läuterung verspricht eine Effizienz dieses Disziplinarmittels, das der Prüfung in der gesellschaftlichen Praxis nicht standhält. In der Regel leisten verurteilte Jugendliche nur widerwillig diese Form der Strafarbeit ab und werden aus diesen Gründen auch nicht mit verantwortungsvollen Tätigkeiten wie dem Betreuen von Behinderten betraut. Arbeitsverweigerung führt zu weiteren strafrechtlichen Konsequenzen für die Jugendlichen, und nicht nur zur frühzeitigen Entlassung, wie der Film sie zeigt.⁸⁸ In dieser Differenz zwischen gesellschaftlicher Praxis und filmischer Inszenierung deutet sich die fortwirkende Mächtigkeit der Verschränkung von Arbeit mit Strafe in Disziplinargesellschaften an.

ziehungsmaßnahmen gelten nicht als Strafe, sondern sollen in Form von Geboten und Verboten einen Einfluss auf die Lebensführung der Jugendlichen nehmen.

⁸⁷ KROKO, Sylke Enders, 2004.

⁸⁸ Vgl.: LIESE, KIRSTEN: Sozialdienst für Jugendliche.

<http://www2.kinofenster.de/filmeundthemen/ausgaben/kf0403/sozialdienst_fuer_jugendliche_straffaellige/> (18.9.2008).

Der Film KROKO wiederholt die Inszenierung von Arbeit als Disziplinierung einer devianten Figur in einer eigenen ästhetischen Form. Unaufgeregt, aber schonungslos werden in ihm die gesellschaftlichen Diskriminierungen und die Perspektivlosigkeit von Jugendlichen am Rand der kapitalistischen Gesellschaft aufgezeigt, für die ein sozialer Aufstieg nahezu unmöglich erscheint und deswegen Kriminalität zur einzigen Option wird. In der Konstruktion dieses Begründungsmusters gleicht er Filmen der DEFA wie SABINE WULFF, ALLE MEINE MÄDCHEN und BÜRGSCHAFT FÜR EIN JAHR. Trotz seiner erzählerischen Ambivalenz erscheint in dem Film KROKO die verordnete gemeinnützige Arbeit in einer Behinderten-WG als Möglichkeit zur Läuterung. Krokos am Ende des Films geäußelter Wunsch, Polizistin zu werden, kann dafür als Beleg gelten. Er symbolisiert die vollkommene Abkehr von ihrem bisherigen Lebenswandel und zugleich das Aufgehen der Figur in der Disziplinargesellschaft. Die fehlende gesellschaftliche und soziale Integration löst der Film somit in einer möglichen beruflichen Perspektive für Kroko auf. Darin scheint der wirksame normierende Mechanismus auf, der gesellschaftliche Anerkennung mit der Ausübung eines Berufes verknüpft. Im Gegensatz zu BÜRGSCHAFT FÜR EIN JAHR, der seine Protagonistin an dem Normierungsprozess zerbrechen lässt, erzählt KROKO von einer in Ansätzen gelingenden Veränderung. Der Kontakt zu Behinderten lässt den emotionalen Panzer und die Maskierung Krokos aufbrechen. Die Gespaltenheit ihrer Person in eine gute und eine böse Kroko löst sich am Ende des Films auf. Das blonde Gift der Berliner Hinterhöfe kann sogar sein erstes Lächeln zeigen. Doch ob Kroko den entfremdeten Lebensbedingungen am sozialen Rand im armen Berliner Bezirk Wedding tatsächlich entkommen mag, bleibt offen.

Nachwort

Ist es möglich, sich eine Gesellschaft vorzustellen, die nicht in erster Linie auf dem Prinzip der Lohnarbeit beruht, die über andere Formen der Anerkennung und gesellschaftlichen Teilhabe verfügt?

Auf dieser utopisch formulierten Frage basieren zahlreiche soziologische, ökonomische, kulturwissenschaftliche, aber auch künstlerische Entwürfe und Theorien, die verschiedene Ideen eines bedingungslosen Grundeinkommens oder Modelle von Bürgerarbeit und Teilzeitkonten durchrechnen und durchdenken. Abermals wird eine Aufhebung von entfremdeter Arbeit heraufbeschworen und darüber hinaus der Versuch unternommen, dem arbeitslosen Individuum am Ende des Industriezeitalters seine Würde zurückzugeben. Der Unterschied ist: In den neuen Visionen geht es um die Freiheit *von*, und nicht um eine mögliche Freiheit *in* der Lohnarbeit.

Man(n) und frau stelle sich ein Szenario aus dem Jahr 2050 vor: Die Frage nach dem Beruf gleicht darin der heutigen Frage nach dem Hobby bzw. der sogenannten Freizeitaktivität.

„Ach, Sie arbeiten in Ihrer Freizeit als Richterin? Ist das nicht sehr anstrengend?“, heißt es auf einer Party. „Das lässt sich eigentlich ganz gut mit meinem Leben vereinbaren“, antwortet die Befragte, „im Moment verbringe ich sowieso die meiste Zeit damit, Schlagzeug spielen zu lernen. *Das ist anstrengend!*“

Was ist in dem Szenario aus dem Jahre 2050 aus der Lohnarbeit geworden, die so lange sorgsam das Leben in einen Pflichtteil und einen Freizeitteil dividierte? Ist sie nun eine rein ehrenamtliche Tätigkeit? Macht sie immer Spaß? Oder wird sie von modernen Leibeigenen verrichtet, die man sich aus dem nichteuropäischen Ausland einfliegen lässt? Übernehmen männlich designte Haushaltsroboter das Bügeln? Und was ist aus dem nicht arbeitenden Individuum geworden? Langweilt es sich? Liest es jeden Tag die Zeitung und beteiligt sich engagiert an jeder politischen Debatte? Oder ist es vom vielen Herumliegen auf dem Sofa übergewichtig geworden und vollends medienabhängig?

Wir wissen es nicht.

Wir wissen nur, dass sich die historisch gewachsene kulturelle Verknüpfung von Lohnarbeit und Identität schwerlich einfach von heute auf morgen auflösen lässt; dass sie sich nur sehr langsam verändert – und zwar im Zuge dessen, dass die Bilder von gesellschaftlicher Realität mit jeder Wiederholung immer auch ein klein wenig variiert werden. Andererseits hätten wir vor 20 Jahren diese Arbeit definitiv noch auf einer Schreibmaschine geschrieben und sie wäre damit vermutlich auch kürzer geworden. Vor 20 Jahren konnten wir uns auch noch nicht ein Leben mit einem kleinen Telefon im Handgepäck vorstellen, wir hatten uns ja gerade erst an einen Telefonanschluss in der Wohnung gewöhnt. Und die Idee vom Internet hätte in unseren Kinderohren höchst wahrscheinlich wie eine gute, aber ziemlich komplexe Science-Fiction-Story geklungen.

Also – die kulturelle Praxis einer Gesellschaft und eines jeden Individuums ist immer auch für eine Überraschung zu haben. Wir werden in unseren eigenen künstlerischen Arbeiten diese Überraschungen suchen und damit spielen. Der weiteren wissenschaftlichen Arbeit bleibt es vorbehalten, die vermeintlich unveränderlichen gesellschaftlichen Praxen immer wieder auf ihren historischen Werdegang zu untersuchen und über das Aufzeigen und Nachzeichnen der Bewegung kultureller Bilder ihre Veränderlichkeit nachzuweisen.

Peggy Mädler und Bianca Schemel

Literaturverzeichnis

1. QUELLENMATERIAL

THEATERTEXTE DER DDR:

BAIERL, HELMUT: Frau Flinz. IN: DERS.: Stücke. Berlin 1969 (Baierl 1969a), S. 40-120. (UA: 25.4.1961 Berlin)

BAIERL, HELMUT: Johanna von Döbeln. IN: DERS.: Stücke. Berlin 1969 (Baierl 1969b), S. 159-234. (UA: 1.4.1969 Berlin)

BAIERL, HELMUT: Die Lachtaube. IN: Theater der Zeit 9/1974, S. 51-64. (UA: 5.10.1974 Dresden)

BAIERL, HELMUT: Der Sommerbürger. IN: Theater der Zeit 5/1976, S. 62-72. (UA: 12.3.1976 Berlin)

BAIERL, HELMUT: Kirschenpflücken. IN: Theater der Zeit 2/1980, S. 58-70. (UA: 1979 in Dresden geplant, aber abgesagt)

BARTSCH, KURT: Die Goldgräber. Slapstück. IN: Theater der Zeit 6/1977 (Bartsch 1977a), S. 64-67. (UA: 27.3.1976 Schwerin)

BARTSCH, KURT: Der Strick. IN: Theater der Zeit 6/1977 (Bartsch 1977b), S. 67-70. (UA: 1977 Budapest, DDR-Erstaufführung: 1980 Annaberg)

BEZ, HELMUT: Jutta oder die Kinder von Damutz. IN: Theater der Zeit 10/1978, S. 57-72. (UA: 30.6.1978 in Halle)

BRAUN, VOLKER: Freunde. Verlagsexemplar Henschelverlag. Berlin 1965. (UA: 27.2.1972 Leipzig)

BRAUN, VOLKER: Die Kipper. IN: DERS.: Die Kipper/Hinze und Kunze/Tinka. Drei Stücke. Berlin 1975, S. 5-72. (UA: 4.3.1972 Leipzig)

BRAUN, VOLKER: Hinze und Kunze. IN: Theater der Zeit 2/1973, S. 46-63. (UA: 4.5.1973 Karl-Marx-Stadt)

BRAUN, VOLKER: Tinka. IN: DERS.: Stücke. Berlin 1983, S. 131-175. (UA: 29.5.1976 Karl-Marx-Stadt)

BRAUN, VOLKER: Schmitten. IN: Theater der Zeit 4/1982, S. 67-72. (UA: 18.1.1982 Leipzig)

BRAUN, VOLKER: Die Übergangsgesellschaft. Komödie. IN: Theater der Zeit 5/1988, S. 59-64. (UA: 1987 Bremen, Erstaufführung DDR: 30.3.1988 Berlin)

DREWNIOK, HEINZ: Wenn Georgie kommt. IN: Theater der Zeit 2/1983, S. 62-72. (UA: 14.1.1983 Dresden)

FOELLBACH, LENA: Jahresringe. IN: Theater der Zeit 11/1974, S. 53-64. (UA: 29.8.1974 Rostock)

FRANZISKA LINKERHAND: Nach dem gleichnamigen Roman von Brigitte Reimann eingerichtet für die Bühne von JAKSCH, BÄRBEL und MAAß, HEINER. IN: Theater der Zeit 6/1978, S. 62-71. (UA: 21.4.1978 Schwerin)

FREITAG, FRANZ: Verschwörung um Hannes. IN: Theater der Zeit 14/1963 (Beilage), S. 1-18. (UA: 4.2.1963 Neustrelitz)

FREITAG, FRANZ: Sorgenkinder. IN: Theater der Zeit 6/1965, S. 1-16. (UA: 27.9.1964 Neustrelitz)

FREITAG, FRANZ: Der Egoist. IN: Theater der Zeit 24/1968, S. 1-12. (UA: 7.6.1968 Neustrelitz)

Literaturverzeichnis

GOZELL, ROLF: Aufstieg von Edith Eiserbeck. Probenfassung. IN: Theater der Zeit 10/1970, S. 68-81. (UA: 4.10.1970 Senftenberg und Zwickau)

GRATZIK, PAUL: Umwege. Bilder aus dem Leben des jungen Motorenschlossers Michael Runna. Theater der Zeit 2/1971, S. 65-77. (UA: 18.10.1970 Dresden)

GROß, JÜRGEN: Geburtstagsgäste. IN: Theater der Zeit 4/1980, S. 59-72. (UA: 25.1.1980 Berlin)

GROß, JÜRGEN: Die Diebin und die Lügnerin. IN: Theater der Zeit 6/1982, S. 63-72. (UA: 14.9.1982 Dresden)

GROß, JÜRGEN: Denkmal. IN: Theater der Zeit 9/1983, S. 56-72. (UA: 15.3.1983 Karl-Marx-Stadt)

GROß, JÜRGEN: Revisor oder Katze aus dem Sack. IN: Theater der Zeit 3/1989, S. 52-64. (UA: 20.1.1989 Bautzen)

HACKS, PETER: Die Sorgen und die Macht. IN: DERS.: Ausgewählte Dramen 2. Berlin, Weimar 1976, S. 85-183. (UA: 3. Fassung: 2.10.1962 Berlin)

HACKS, PETER: Moritz Tassow. IN: DERS.: Ausgewählte Dramen. Berlin, Weimar 1971, S. 153-275. (UA: 5.10.1965 Berlin)

HAMM, CHRISTOPH: Gatt. Nach dem Roman von Erik Neutsch: „Auf der Suche nach Gatt“. IN: Theater der Zeit 5/1982, S. 60-72. (UA: 5.4.1982 Leipzig)

HAMMEL, CLAUS: Um neun an der Achterbahn. IN: DERS.: Komödien. Berlin, Weimar 1969, S. 89-181. (UA: 4.10.1964 Berlin)

HAMMEL, CLAUS: Um neun an der Achterbahn. Bühnenmanuskript des Maxim Gorki Theaters. Berlin 1964.

HAMMEL, CLAUS: Morgen kommt der Schornsteinfeger. IN: DERS.: Komödien. Berlin, Weimar 1969, S. 283-373. (UA: 25.11.1967 Erfurt)

HAMMEL, CLAUS: Rom oder Die zweite Erschaffung der Welt. IN: Theater der Zeit 3/1975, S. 45-64. (UA: 5.6.1975 Rostock)

HAMMEL, CLAUS: Die Preußen kommen. IN: Theater der Zeit 9/1981, S. 61-72. (UA: 3.7.1981 Rostock)

HAMMEL, CLAUS: Die Lokomotive im Spargelbeet. Komödie (Arbeitsfassung). IN: Theater der Zeit 12/1984, S. 53-64. (UA: 28.9.1984 Rostock)

HAUSER, HARALD: Barbara. Drei Biographien in einem Vorspiel und sieben Bildern. Verlagsexemplar Henschelverlag. Berlin 1964. (UA: 1.2.1964 Rostock)

HEIDUCZEK, WERNER: Maxi oder wie man Karriere macht. IN: DERS.: Im Querschnitt. Prosa. Stücke. Notate. Halle 1976, S. 279-333. (UA: 6.10.1974 Leipzig)

HENTSCHEL, SIBYLLE; MORGENSTERN, BEATE: Pellkartoffel. IN: Theater der Zeit 11/1982, S. 64-72. (UA: 16.9.1981 Magdeburg)

HERZBERG, WOLFGANG: Paule Panke oder Der Freitag eines Berliner Schlosserlehrlings. Theater-Rockmusical nach dem gleichnamigen Rockspektakel von 1981. Kompositionen: Gruppe Pankow. IN: Theater der Zeit 7/1987, S. 54-63. (UA: 30.4.1987 Schwedt)

KÄSTNER, ROLAND: Der Tod des Pferdehändlers. Volksstück mit Gesang. IN: Theater der Zeit 4/1987, S. 53-64. (UA: 11.1.1987 Plauen)

KERNDL, RAINER: Schatten eines Mädchens. IN: DERS.: Stücke. Berlin 1972, S. 6-57. (UA: 21.10.1961 Berlin)

Literaturverzeichnis

- KERN DL, RAINER: Seine Kinder. IN: DERS.: Stücke. Berlin 1972, S. 58-121. (UA: 7.10.1963 Berlin)
- KERN DL, RAINER: Ein Plädoyer für die Suchenden. IN: Theater der Zeit 18/1965 (Beilage), S. 1-15. (UA: 20.4.1966 Leipzig)
- KERN DL, RAINER: Ich bin einem Mädchen begegnet. IN: Theater der Zeit 12/1970, S. 67-79. (UA: 20.11.1969 Dresden)
- KERN DL, RAINER: Wann kommt Ehrlicher? IN: Theater der Zeit 1/1972, S. 58-72. (UA: 17.10.1971 Berlin)
- KERN DL, RAINER: Nacht mit Kompromissen. IN: Theater der Zeit 11/1973, S. 51-64. (UA: 23.5.1976 Rostock)
- KERN DL, RAINER: Der vierzehnte Sommer. IN: Theater der Zeit 5/1977, S. 56-64. (UA: 11.9.1977 Magdeburg)
- KERN DL, RAINER: Der Georgsberg. Manuskript aus dem Archiv des Maxim Gorki Theaters. Berlin 1984. (UA: 26.1.1984 Berlin)
- KIRSCH, RAINER: Heinrich Schlaghands Höllenfahrt. IN: Theater der Zeit 4/1973, S. 46-64. (keine UA)
- KLEINEIDAM, HORST: Millionenschmidt. Verlagsexemplar Henschelverlag. Berlin 1963. (UA: 9.11.1962 Leipzig)
- KLEINEIDAM, HORST: Von Riesen und Menschen. Verlagsexemplar Henschelverlag. Berlin 1967. (UA: 4.10.1967 Dresden)
- KLEINEIDAM, HORST: Polterabend. IN: Theater der Zeit 12/1973, S. 50-64. (UA: 17.2.1974 Eisenach)
- KNAUTH, JOACHIM: Die Kampagne. IN: DERS.: Stücke. Berlin 1973, S. 5-61. (UA: 14.6.1963 Gera)
- KÖHLER, ERICH: Der Geist von Cranitz. IN: Theater der Zeit 7/1972, S. 55-64. (UA: 16.6.1972 Berlin)
- KÖHLER, ERICH: Der verwunschene Berg. Ein Bühnenvorschlag. IN: Theater der Zeit 8/1983, S. 67-72. (UA: 23.9.1989 Schwedt)
- KUBA: terra incognita. Dramatisches Poem in zwei Teilen. Dramaturgische Einrichtung Hanns Anselm Perten. IN: Sozialistische Dramatik. Autoren der Deutschen Demokratischen Republik. Berlin 1968, S. 361-478. (UA: 5.7.1964 Rostock)
- KUHNERT, REINHARD: Jäckels Traum. IN: Theater der Zeit 7/1981, S. 64-72. (UA: 19.9.1981 Brandenburg)
- LANGE, KATRIN: Frau Fischer, Ilsebill. Variation auf ein Märchen. IN: Theater der Zeit 9/1979, S. 55-64. (UA unter dem Titel „Die Sterne vom Himmel runter“: 17.4.1979 Rostock)
- LANGE, KATRIN: Die Havarie. Szenen. IN: Theater der Zeit 11/1984, S. 60-64. (UA: 27.9.1985 Weimar)
- LÄTZSCH, MONIKA: Häuschen mit Butler. IN: Theater der Zeit 8/1981, S. 61-72. (UA: 8.4.1981 Rostock)
- LEONHARDT, ARNE: Der Abiturmann. Theater der Zeit 5/1969, S. 72-80. (UA: 11.4.1969 Karl-Marx-Stadt)
- LUCKE, HANS: Mäßigung ist aller Laster Anfang. Szenen um den Alexanderplatz. Bühnenexemplar Henschelverlag. Berlin 1969. (UA: 17.4.1969 Berlin)

Literaturverzeichnis

- MATUSCHE, ALFRED: Kap der Unruhe. IN: DERS.: Dramen. Berlin 1971, S. 159-192. (UA: 6.12.1970 Potsdam)
- MATUSCHE, ALFRED: Nacht der Linden. Verlagsexemplar Henschelverlag. Berlin 1966. (UA: 17.6.1979 Potsdam)
- MÖBIUS, HANS: He, Marie! Verlagsexemplar Henschelverlag. Berlin 1974. (UA: 1.10.1974 Schwerin)
- MÜLLER, ARMIN: Franziska Lesser. IN: Theater der Zeit 24/1971, S. 59-72. (UA: 18.5.1973 Leipzig)
- MÜLLER, ARMIN: Sieben Wünsche. IN: Theater der Zeit 3/1974, S. 53-64. (UA: 15.5.1974 Weimar)
- MÜLLER, HEINER: Der Lohndrucker. IN: DERS.: Werke 3. Die Stücke 1. Hg. von Frank Hörnigk. Frankfurt/Main 2000 (Müller 2000a), S. 27-64. (UA: 23.3.1958 Leipzig)
- MÜLLER, HEINER: Die Korrektur (I). IN: DERS.: Werke 3. Die Stücke 1. Hg. von Frank Hörnigk. Frankfurt/Main 2000 (Müller 2000b), S. 109-126. (UA: 2.9.1958 Berlin)
- MÜLLER, HEINER: Die Umsiedlerin oder das Leben auf dem Lande. IN: DERS.: Werke 3. Die Stücke 1. Hg. von Frank Hörnigk. Frankfurt/Main 2000 (Müller 2000c), S. 181-287. (UA: 30.9.1961 Berlin)
- MÜLLER, HEINER: Weiberkomödie. Nach dem Hörspiel „Die Weiberbrigade“ von Inge Müller. IN: DERS.: Werke 4. Die Stücke 2. Hg. von Frank Hörnigk. Frankfurt/Main 2001, S. 177-242. (UA: 18.12.1970 Magdeburg)
- MÜLLER, HEINER: Der Bau. Nach Motiven aus Erik Neutschs Roman „Spur der Steine“. IN: DERS.: Werke 3. Die Stücke 1. Hg. von Frank Hörnigk. Frankfurt/Main 2000 (Müller 2000d), S. 329-396. (UA: 3.9.1980 Berlin)
- NEUTSCH, ERIK: Haut oder Hemd. IN: Theater der Zeit 4/1971, S. 63-79. (UA: 26.1.1971 Halle)
- PFAFF, SIEGFRIED: Regina B. – Ein Tag in ihrem Leben. IN: Theater der Zeit 2/1970, S. 63-80. (UA: 10.10.1968 Gera)
- PREUß, GUNTER: Das große Zwergenspiel. IN: Theater der Zeit 7/1988, S. 57-64. (UA 1989 in Leipzig angedacht, aber nicht realisiert)
- ROEHRICHT, KARL-HERMANN: Familie Birnchen. Eine Berliner Alltagskomödie in drei Akten. Verlagsexemplar Henschelverlag. Berlin 1974. (UA: 10.2.1975 Berlin)
- ROHLEDER, KLAUS: Das Fest. Manuskript. Autoren-Kollegium. Berlin 1990. (UA: 26.3.1988 Berlin)
- SAEGERT, UWE: Flugversuch. IN: REICHEL, PETER (Hg.): Die Übergangsgesellschaft. Stücke der achtziger Jahre aus der DDR. Leipzig 1989, S. 401-444. (UA: 23.3.1983 Leipzig)
- SAKOWSKI, HELMUT: Steine im Weg. Nach einem Fernsehspiel unter Mitarbeit von Hans Müncheberg. Berlin 1963. (UA: 12.10.1962 Berlin)
- SAKOWSKI, HELMUT: Sommer in Heidkau. Volksstück. Berlin 1967. (UA der Erstfassung: 3.9.1965 Neustrelitz)
- SAKOWSKI, HELMUT: Wege übers Land. Dramatischer Fernsehroman. 2. Auflage. Halle/Saale 1969, S. 147-354. (UA: 3.10.1969 Leipzig)
- SALOMON, HORST: Katzensgold. Berlin 1964. (UA: 11.6.1964 Gera)
- SALOMON, HORST: Ein Lorbaß. Lustspiel in fünf Bildern. Mit Probennotaten von der Aufführung im Deutschen Theater Berlin unter der Regie von Benno Besson. Aufgezeichnet von Ilse Galfert und Karl-Heinz Müller. Berlin 1968. (UA: 2.3.1967 Gera)
- SCHNEIDER, ROLF: Einzug ins Schloß. Komödie. IN: Neue Deutsche Literatur 11/1971, S. 82-107. (UA: 2.10.1971 Berlin)

Literaturverzeichnis

SCHREITER, HELFRIED: Ich spiele dir die Welt durch. Probenfassung des Maxim Gorki Theaters. Berlin 1971. (UA: 25.3.1971 Gera)

SCHÜTZ, STEFAN: Der Hahn. IN: DERS.: Stasch. Majakowski/Der Hahn/Stasch 1 und 2. Berlin (West) 1978. (UA: 26.1.1980 Heidelberg)

SEIDEL, GEORG: Kondensmilchpanorama. IN: DERS.: Villa Jugend. Das dramatische Werk in einem Band. Berlin, Frankfurt/Main 1992, S. 7-49. (UA: 6.12.1980 Schwerin)

SEIDEL, GEORG: Jochen Schanotta. IN: DERS.: Villa Jugend. Das dramatische Werk in einem Band. Berlin, Frankfurt/Main 1992, S. 51-86. (UA: 23.2.1985 Berlin)

SEIDEL, GEORG: Carmen Kittel oder Das langsame Kind. IN: Theater der Zeit 3/1988, S. 58-64. (UA: 28.10.1987 Schwerin)

SEIDEL, GEORG: Carmen Kittel. Neufassung. IN: DERS.: Villa Jugend. Das dramatische Werk in einem Band. Berlin, Frankfurt/Main 1992, S. 87-128.

SELBMANN, FRITZ: Ein Mann und sein Schatten. Bühnenexemplar Henschelverlag. Berlin 1962. (keine UA)

STOLPER, ARMIN: Klara und der Gänserich. IN: Theater der Zeit 10/1973, S. 40-64. (UA: 9.9.1973 Halle)

STRAHL, RUDI: Adam und Eva und kein Ende. Berlin 1975. (UA: 21.12.1973 Halle)

STRAHL, RUDI: Keine Leute, keine Leute. IN: DERS.: Stücke. Berlin 1976, S. 113-171. (UA: 23.2.1973 Gera)

STRAHL, RUDI: Ein irrer Duft von frischem Heu. IN: DERS.: Lustspiele, Einakter und szenische Miniaturen. Berlin 1985, S. 107-167. (UA: 6.7.1975 Berlin)

STRAHL, RUDI: Er ist wieder da. IN: Theater der Zeit 12/1979, S. 61-72. (UA: 4.5.1980 Berlin)

STRAHL, RUDI: Stein des Anstoßes. IN: Theater der Zeit 10/1985, S. 52-64. (UA: 25.11.1985 Berlin)

STRAHL, RUDI: Flüsterparty. Verlagsexemplar Henschelverlag. Berlin 1988. (UA: 17.12.1988 Rostock)

TROCHE, PETER: Barackenliebe. IN: Theater der Zeit 10/1982, S. 66-72 und 86. (Lesung: 1982 Leipzig)

TROLLE, LOTHAR: 34 Sätze über eine Frau. IN: MÜLLER, HARALD (Hg.): DDR-Theater des Umbruchs. Frankfurt/Main 1990, S. 181-186. (UA: 8.11.1985 Gera)

WEICKER, REGINA: Die Ausgezeichneten. IN: Theater der Zeit 12/1974, S. 57-64. (UA: 25.9.1974 Berlin)

WENDT, ALBERT: Albert Wendt: Nachtfrost. Einakter. IN: DERS.: Die Dachdecker und andere Stücke und Texte. Berlin 1984, S. 23-42. (UA: 11.9.1976 Leipzig)

WENDT, ALBERT: Die Dachdecker. Ein gehobenes Stück. IN: REICHEL, PETER (Hg.): Die Übergangsgesellschaft. Stücke der achtziger Jahre aus der DDR. Leipzig 1989, S. 320-353. (UA: 9.10.1979 Leipzig)

WOLF, KLAUS: Lagerfeuer. IN: Theater der Zeit 10/1969, S. 59-77. (UA: 12.9.1969 Potsdam)

Literaturverzeichnis

TEXTE NACH 1990:

BERG, SIBYLLE: Ein paar Leute suchen das Glück und lachen sich tot. Bühnenbearbeitung von Stephan Bruckmeier und Sibylle Berg. IN: Theater heute 8-9/1999, S. 78-84. (UA: 14.7.1999 Stuttgart)

BEZ, HELMUT: Nele und die Leute von Altwreech. Eine Komödie. henschel SCHAUSPIEL Theaterverlag. Manuskript. Berlin 1999. (UA: 23.10.1999 Potsdam)

BRAUN, VOLKER: Der Staub von Brandenburg. henschel SCHAUSPIEL Theaterverlag. Manuskript. Berlin 1999. (UA: 12.3.1999 Cottbus)

BUHSS, WERNER: Deutsche Küche. henschel SCHAUSPIEL Theaterverlag. Manuskript. Berlin 2002. (UA: 25.8.2003 Magdeburg)

BUKOWSKI, OLIVER: Ob so oder so. Kiepenheuer Bühnenverlags-GmbH. Digitales Verlagsmanuskript. Berlin 2003. (UA: 3.3.1994 Potsdam)

BUKOWSKI, OLIVER: Gäste. IN: Theater heute 4/1999, S. 61-86. (UA: 18.2.1999 Braunschweig)

BUKOWSKI, OLIVER: Stand by. Kiepenheuer Bühnenverlags-GmbH. Digitales Verlagsmanuskript. Berlin 2004. (UA: 28.4.2004 Berlin)

BUKOWSKI, OLIVER: Steinkes Rettung. Kiepenheuer Bühnenverlags-GmbH. Digitales Verlagsmanuskript. Berlin 2005. (UA: 27.10.2005 Halle)

BUKOWSKI, OLIVER: Nach dem Kuss. Shakespeare-Schwank. Kiepenheuer Bühnenverlags-GmbH. Digitales Verlagsmanuskript. Berlin 2006. (UA: 31.5.2006 Recklinghausen)

ERPENBECK, JENNY: Katzen haben sieben Leben. IN: Theater der Zeit 4/2000, S. 62-72. (UA: 2000 Graz, Erstaufführung in Deutschland: 29.1.2001 Berlin)

HEIN, CHRISTOPH: Randow. IN: Theater der Zeit 6/1994, S. 70-85. (UA: 21.12.1994 Dresden)

HEIN, CHRISTOPH: Himmel auf Erden. Ein Lustspielabend in zwei Teilen. henschel SCHAUSPIEL Theaterverlag. Manuskript. Berlin 1998. (UA: 9.10.1999 Chemnitz)

HENSEL, KERSTIN: Grimma. Komödie. IN: Theater der Zeit 4/1996, S. 87-93. (keine UA)

KATER, FRITZ: keiner weiß mehr 2 oder martin kippenberger ist nicht tot. IN: Theater der Zeit 1/1998, S. 86-97. (UA: 16.1.1998 Nordhausen)

KATER, FRITZ: TANZEN! (industrial soap opera). IN: Theater der Zeit 10/2006, S. 59-69. (UA: 2006 Steirischer Herbst Graz, Erstaufführung in Deutschland: 8.10.2006 Berlin)

LANGHOFF, ANNA: Transit Heimat/Gedeckte Tische. IN: Theater heute 3/1994, S. 45-52. (UA: 27.1.1994 Berlin)

LANGHOFF, ANNA: Frieden Frieden. IN: Theater der Zeit 4/1997, S. 83-95. (UA: 10.12.1997 Berlin)

MARTIN, CHRISTIAN: Lulle und Pulle. ein spiel. henschel SCHAUSPIEL Theaterverlag. Manuskript. Berlin 1993. (UA: 18.9.1993 Leipzig)

MARTIN, CHRISTIAN: Vogtländische Trilogie. henschel SCHAUSPIEL Theaterverlag. Manuskript. Berlin 1990. (UA: 28.2.1996 Berlin)

MARTIN, CHRISTIAN: Formel einzz. ein stück volk. IN: Theater der Zeit 10/2000, S. 64-80. (UA: 29.10.2000 Meiningen)

MARTIN, CHRISTIAN: Fast Fut. ein kammerspiel. henschel SCHAUSPIEL Theaterverlag. Manuskript. Berlin 2001. (UA: 2.3.2002 Bremen)

Literaturverzeichnis

RUGE, EUGEN: Vom Umtausch ausgeschlossen. IN: Theater heute 1/1991, S. 35-41. (UA: 11.11.1991 Bonn)

SCHLENDER, KATHARINA: Trutz. henschel SCHAUSPIEL Theaterverlag. Manuskript. Berlin 2001. (UA: 27.1.2002 Krefeld-Mönchengladbach)

SCHLENDER, KATHARINA: Wermut – Moritat nach einem authentischen Fall. henschel SCHAUSPIEL Theaterverlag. Manuskript. Berlin 2003. (UA: 18.3.2005 Kassel)

SCHLENDER, KATHARINA: rosige Zeiten. henschel SCHAUSPIEL Theaterverlag. Manuskript. Berlin 2005. (UA: 9.4.2005 Erlangen)

SCHULZE, INGO: Simple Storys. Spielfassung: Anna Langhoff. Mitarbeit: Lukas Langhoff. IN: Theater der Zeit 6/1998, S. 74-93. (UA: 16.10.1998 Leipzig)

STRAHL, RUDI: Ein seltsamer Heiliger oder Ein irrer Duft von Bibernell. Lustspiel. henschel SCHAUSPIEL Theaterverlag. Manuskript. Berlin 1995. (UA: 10.2.1995 Cottbus)

STRAHL, RUDI: Kein Bahnhof für zwei. Lustspiel. henschel SCHAUSPIEL Theaterverlag. Manuskript. Berlin 1997. (UA: 23.5.1997 Cottbus)

TROLLE, LOTHAR: Die 81 Min. des Fräulein A. IN: Theater der Zeit 6/1995, S. 88-95. (UA: 1995 Steirischer Herbst Graz, Erstaufführung Deutschland: 30.11.1996 Schwerin)

TROLLE, LOTHAR: Die Heimarbeiterin. IN: Theater der Zeit 3/1997, S. 84-85. (UA: 13.6.1997 Berlin)

SPIELFILME

verwendete Abkürzungen:

RE: Regie, SZ: Szenarium, DB: Drehbuch, BU: Buch, LV: Literaturvorlage. KA: Kamera, LI: Licht, MU: Musik, MB: Musikalische Beratung, SB: Szenenbild, REQ: Requisite, AREQ: Außenrequisite, IREQ: Innenrequisite, AU: Ausstattung, BA: Bauten, BÜ: Bühne, KO: Kostüm, TO: Ton, PF: Produktionsfirma, PR: Produzent, Co-PR: Co-Produzent/ Produktion, FF: Filmförderung, RED: Redaktion, GR: Gruppe, KAG: Künstlerische Arbeitsgruppe, DA: DarstellerInnen, fa: Farbfilm, s/w: Schwarzweißfilm, brw: Breitwand, Tovi: Totalvision

DEFA-SPIELFILME

ALLE MEINE MÄDCHEN, 1980, RE: Iris Gusner, SZ: Gabriele Kotte, DR: Tamara Trampe, KA: Günter Haubold, MU: Baldur Böhme, Gruppe Orion, SB: Dieter Adam, KO: Inge Kistner, SC: Renate Bade, PL: Uwe Klimek, GR Berlin, 86 min, fa, brw, DA: Andrzej Pieczynski (Ralf Päsche), Lissy Tempelhof (Meisterin), Monica Bielenstein (Ella), Madeleine Lierck (Susi), Barbara Schnitzler (Anita), Viola Schweizer (Kerstin) u.a.

AUF DER SONNENSEITE, 1962, RE: Ralf Kirsten, BU: Heinz Kahlau, Gisela Steineckert, Ralf Kirsten, DR: Marieluise Steinhauer, KA: Hans Heinrich, MU: André Asriel, Jazz-Optimisten, BA: Alfred Tolle, KO: Elli-Charlotte Löffler, SC: Christine Röhl, PL: Alexander Lösche, Gruppe 60, 101 min, s/w, DA: Manfred Krug (Martin Holz), Marita Böhme (Ottilie Zinn) u.a.

BANKETT FÜR ACHILLES, 1975, RE: Roland Gräf, SZ: Martin Stephan, DR: Manfred Wolter, KA: Jürgen Lenz, MU: Gerhard Rosenfeld, SB: Georg Wratsch, KO: Inge Kistner, SC: Monika Schindler, PL: Uwe Klimek, AG Babelsberg, 89 min, fa, brw, DA: Erwin Geschonneck (Achilles), Elsa Grube-Deister (Marga), Jutta Wachowiak (Ursel) u.a.

BESCHREIBUNG EINES SOMMERS, 1963, RE: Ralf Kirsten, BU: Karl-Heinz Jacobs, Ralf Kirsten, LV: Gleichnamiger Roman von Karl-Heinz Jacobs, DR: Gudrun Rammler, KA: Hans Heinrich, MU: Wolfgang Lesser, BA: Hans Poppe, Jochen Keller, KO: Helga Scherff, SC: Christel Röhl, PL: Werner

Literaturverzeichnis

Liebscher, KAG 60, 80 min, s/w, DA: Manfred Krug (Tom Breitensprecher), Christel Bodenstein (Grit), Günter Grabbert (Schibulla) u.a.

BIS DASS DER TOD EUCH SCHEIDET, 1979, RE: Heiner Carow, SZ: Günther Rücker, DR: Barbara Rogall, Dieter Wolf, KA: Jürgen Brauer, MU: Peter Gotthardt, SB: Harry Leupold, KO: Horst Rosette, Renate Herrmann, SC: Evelyn Carow, PL: Erich Albrecht, AG Babelsberg, 96 min, fa, brw, DA: Katrin Saß (Sonja), Martin Seifert (Jens), Angelica Domröse (Jens Schwester), Renate Krößner (Tilli) u.a.

BÜRGSCHAFT FÜR EIN JAHR, 1981, RE: Herrmann Zschoche, SZ: Gabriele Kotte, LV: Gleichnamiger Roman von Tine Schulze-Gerlach, DR: Tamara Trampe, KA: Günter Jaeuthe, MU: Günter Fischer, SB: Dieter Adam, KO: Anne Hoffmann, SC: Monika Schindler, PL: Dorothea Hildebrandt, GR Berlin, 93 min, fa, DA: Katrin Saß (Nina), Monika Lennartz (Imgard Behrend), Jaecki Schwarz (Peter Müller), Heide Kipp (Frau Braun) u.a.

DAS FAHRRAD, 1982, RE: Evelyn Schmidt, SZ: Ernst Wenig, DR: Erika Richter, KA: Roland Dressel, MU: Peter Rabenalt, SB: Marlene Willmann, KO: Ursula Strumpf, SC: Sabine Schmager, PL: Günter Schwaak, GR Babelsberg, 90 min, fa, brw, DA: Heidemarie Schneider (Susanne), Roman Kaminski (Thomas) u.a.

DAS SIEBENTE JAHR, 1969, RE: Frank Vogel, DR: Anne Pfeuffer, KA: Roland Gräf, MU: Peter Rabenalt, SB: Dieter Adam, KO: Helga Scherff, SC: Helga Krause, PL: Erich Kühne, KAG Berlin, 83 min, s/w, DA: Jessy Rameik (Barbara Heim), Wolfgang Kieling (Günther Heim), Ulrich Thein (Manfred Sommer), Monika Gabriel (Margot Sommer) u.a.

DER ARZT VON BOTHENOW, 1961, RE: Johannes Knittel, BU: Gerhard Bengsch, DR: Liselotte Bortfeldt, KA: Günter Eisinger, MU: Hans Hendrik Wehding, BA: Harald Horn, KO: Luise Schmidt, SC: Ursula Rudski, PL: Paul Ramacher, 101 min, s/w, Tovi, DA: Otto Mellies (Harry Brenner), Christine Laszar (Christine Brenner), Ingeborg Schumacher (Eva Böhm) u.a.

DER DRITTE, 1972, RE: Egon Günther, SZ: Günther Rücker, LV: nach Erzählung „Unter den Bäumen regnet es zweimal“ von Eberhard Panitz, DR: Werner Beck, KA: Erich Gusko, MB: Karl-Ernst Sasse, SB: Harald Horn, KO: Christiane Dorst, SC: Rita Hiller, PL: Heinz Mentel, KAG Berlin, 111 min, fa, DA: Jutta Hoffmann (Margit), Barbara Dittus (Lucie), Rolf Ludwig (Hrdlitschka) u.a.

DER GETEILTE HIMMEL, 1964, RE: Konrad Wolf, BU: Christ Wolf, Gerhard Wolf, Willi Brückner, Kurt Barthel, LV: Gleichnamiger Roman von Christa Wolf, DR: Willi Brückner, KA: Werner Bergmann, MU: Hans-Dieter Hosalla, BA: Alfred Hirschmeier, KO: Dorit Gründel, SC: Helga Krause, PL: Hans-Joachim Funk, KAG Heinrich Greif, 110 min, s/w, Tovi, DA: Renate Blume (Rita Seidel), Eberhard Esche (Manfred Herrfurth, Hans Hardt-Hardtloff (Rolf Meternagel, Hilmar Thate (Ernst Wendland) u.a.

DER MANN, DER NACH DER OMA KAM (1972), RE: Roland Oehme, SZ: Maurycy Janowski, Lothar Kusche, LV: Erzählung „Graffunda räumt auf“ von Renate Holland-Moritz, DR: Willi Brückner, KA: Wolfgang Braumann, MU: Gerd Natschinski, SB: Hans Poppe, KO: Maria Welzig, SC: Hildegard Conrad Nöller, PL: Siegfried Kabitzke, KAG Johannisthal, 93 min, fa, brw, DA: Winfried Glatzleder (Erwin Graffunda), Marita Böhme (Gudrun Piesold), Rolf Herricht (Günter Piesold), Ilse Voigt (Oma), Herbert Köfer (Kotschmann) u.a.

DIE ALLEINSEGLERIN, 1987, RE: Herrmann Zschoche, SZ: Regine Sylvester, LV: gleichnamiger Roman von Christel Wolter, DR: Christel Gräf, KA: Günter Jauthe, MU: Günther Fischer, SB: Pul Lehmann, KO: Helmut Pock, SC: Monika Schindler, PL: Gerrit List, GR Roter Kreis, 90 min, fa, brw, DA: Christina Powileit, Johanna Schall (Veronika) u.a.

DIE ARCHITEKTEN, 1990, RE: Peter Kahane, SZ: Thomas Knauf, MI: Peter Kahane, DR: Christoph Prochnow, KA: Andreas Köfer, MU: Tamás Kahane, SB: Dieter Döhl, KO: Christiane Dorst, SC: Ilse Peters, PL: Herbert Ehler, GR Babelsberg, 97 min, fa, brw, DA: Kurt Naumann (Daniel Brenner), Rita Feldmeier (Wanda Brenner) u.a.

DIE LEGENDE VON PAUL UND PAULA, 1973, RE: Heiner Carow, SZ: Ulrich Plenzdorf, DR: Anne Pfeuffer, KA: Jürgen Brauer, MU: Peter Gotthardt, SB: Harry Leupold, KO: Barbara Braumann, SC: Evelyn Carow, PL: Erich Albrecht, KAG Berlin, 106 min, fa, brw, DA: Angelica Domröse (Paula), Wilfried Glatzleder (Paul), Heidemarie Wenzel (die Schöne), Hans Hardt-Hardtloff (Schießbudenbesitzer), Fred Delamare (Reifensaft) u.a.

DIE SCHLÜSSEL, 1974, RE: Egon Günther, SZ: Helga Schütz, Egon Günther, DR: Werner Beck, KA: Erwin Gusko, MU: Czeslaw Niemen, MB: Karl-Ernst Sasse, SB: Harald Horn, KO: Christiane Dorst, SC: Rita Hiller, PL: Hans Mahlich, KAG Berlin, 97 min, fa, DA: Jutta Hoffmann (Ric), Jaecki Schwarz (Klaus) u.a.

HE, DU!, 1970, RE: Rolf Römer, BU: Rolf Römer, DR: Wolfgang Ebeling, KA: Peter Krause, MU: Klaus Lenz, MB: Karl-Ernst Sasse, SB: Heike Bauersfeld, KO: Günther Schmidt, SC: Brigitte Krx, PL: Bernd Gerwin, KAG Roter Kreis, DA: Annekathrin Bürger (Ellen Volkmann), Frank Obermann (Frank Rothe), Petra Hinze (Ulli) u.a.

HUT AB, WENN DU KÜßT, 1971, RE: Rolf Losansky, SZ: Maurycy Janowski, DR: Dieter Scharfenberg, KA: Wolfgang Braumann, MU: Klaus Hugo, SB: Hans-Jörg Mirr, KO: Barbara Müller, SC: Christa Helwig, PL: Willi Teichmann, KAG Johannisthal, 87 min, fa, DA: Angelika Waller (Petra), Alexander Lang (Fred), Rolf Römer (Juan) u.a.

IM SPANNUNGSFELD, 1970, RE: Siegfried Kühn, SZ: Helfried Schreiter, DR: Dieter Scharfenberg, KA: Günter Haubold, MU: Motive nach Joseph Haydn, SB: Georg Wratsch, KO: Katrin Johnsen, SC: Helga Krause, PL: Horst Dau, KAG Johannisthal, 80 min, s/w, brw, DA: Ekkehard Schall (Dr. Jochen Bernhard), Manfred Zetzsche (Karl Hoppe), Sabine Lorenz (Jutta) u.a.

JAHRGANG 45, 1966/1990, RE: Jürgen Böttcher, BU: Klaus Poche, Jürgen Böttcher, DR: Christel Gräf, KA: Roland Gräf, MU: Henry Purcell, SB: Harry Leupold, KO: Günther Schmidt, SC: Helga Gentz, PL: Dorothea Hildebrandt, KAG Roter Kreis, 94 min, s/w, DA: Monika Hildebrandt (Li), Rolf Römer (Al), Paul Eichbaum (Mogul) u.a.

KARLA, 1965/66, RE: Herrmann Zschoche, BU: Ulrich Plenzdorf, Herrmann Zschoche, DR: Manfred Fritzsche, Manfred Kieseler, KA: Günter Ost, MU: Karl-Ernst Sasse, SB: Dieter Adam, KO: Luise Schmidt, SC: Brigitte Krex, PL: Gert Golde, KAG Berlin, 123 min, s/w, Tovi, DA: Jutta Hoffmann (Karla), Jürgen Hentsch (Kaspar), Hans Hardt-Hardtloff (Direktor Ali Hirte), Inge Keller (Kreisschulrätin Jansen), Jörg Knoche (Rudi Schimmelpfennig)

LEBEN MIT UWE, 1974, RE: Lothar Warneke, SZ: Siegfried Pitschmann, Lothar Warneke, DR: Christel Gräf, Christa Müller, KA: Claus Neumann, MU: Gerhard Rosenfeld, SB: Marlene Willmann, KO: Dorit Gründel, SC: Erika Lehmphul, PL: Siegfried Kabitzke, KAG Roter Kreis, 103 min, fa, brw, DA: Eberhard Esche (Uwe Polzin), Cox Habbema (Alla Polzin), Karin Gregorek (Ruth Polzin) u.a.

LEBEN ZU ZWEIT, 1968, RE: Herrmann Zschoche, BU: Gisela Steineckert, DR: Anne Pfeuffert, KA: Roland Gräf, MU: Georg Kratzer, SB: Christoph Schneider, KO: Marlene Froese, SC: Rita Hiller, PL: Erich Kühne, KAG Berlin, 84 min, s/w, DA: Marita Böhme (Karin Werner), Ilse Voigt (Frau Braun) u.a.

LIANE, 1987, RE: Erwin Stranka, SZ: Erwin Stranka, LV: Hörspiel „Warum ausgerechnet ich?“ von Daniela Dahn, DR: Dieter Wolf, KA: Helmut Bergmann, MU: Reinhard Lakomy, SB: Christoph Schneider, KO: Günther Pohl, SC: Helga Krause, PL: Volkmar Leweck, GR Babelsberg, 96 min, fa, brw, DA: Ariane Borbach (Liane), Torsten Bauer (Kalle), Thomas Putensen (Jürgen), Peter Sodann (Vater), Christine Schorn (Mutter) u.a.

LIEBESERKLÄRUNG AN G.T., 1971, RE: Horst Seemann, BU: Helfried Schreiter, Horst Seemann, DR: Dieter Scharfenberg, KA: Helmut Bergmann, MU: Klaus Hugo, SB: Hans Poppe, KO: Barbara Müller, SC: Bärbel Weigel, PL: Bernd Gerwin, KAG Johannisthal, 90 min, fa, Cine, DA: Ewa Krzyewska (Gisa Tonus), Erika Pelikowsky (Prof. Bergholz), Jürgen Frohriep (Werner Tonus), Herwart Grosse (Prof. Ebert) u.a.

LOTS WEIB, 1965, RE: Egon Günther, BU: Egon Günther, Helga Schütz, DR: Christel Gräf, KA: Otto Merz, MU: Karl-Ernst Sasse, SB: Werner Zieschnag, KO: Lydia Fiege, SC: Christa Stritt, PL: Hans Mahlich, KAG Roter Kreis, 106 min, s/w, Cine, DA: Marita Böhme (Katrin Lot), Günther Simon (Richard Lot), Rolf Römer (Lehrer Hempel), Elsa Grube-Deister (Lehrerin Jungnickel) u.a.

NETZWERK, 1970, RE: Ralf Kirsten, SZ: Ralf Kirsten, Eberhard Panitz, DR: Anne Pfeuffer, KA: Claus Neumann, MU: André Asriel, SB: Hans Poppe, Jochen Keller, KO: Werner Bergemann, SC: Evelyn Carow, PL: Erich Albrecht, 80 min, s/w, brw, DA: Alfred Müller (Kahler), Jutta Wachowiak (Ruth Kahler), Manfred Krug (Schaffrath), Fred Düren (Ragosch), Katja Paryla (Katja Ragosch) u.a.

Literaturverzeichnis

P.S., 1979, RE: Roland Gräf, SZ: Helga Schütz, DR: Christel Gräf, KA: Claus Neumann, MU: Günther Fischer, SB: Peter Wilde, KO: Barbara Braumann, SC: Monika Schindler, PL: Manfred Renger, AG Roter Kreis, 97 min, fa, brw, DA: Andrzej Pieczynski (Peter Seidel), Sigrid Röhl-Reintsch (Sabine Vollbrecht), Jutta Wachowiak (Margot), Dieter Franke (Heimleiter), Franziska Troegner (Marlies) u.a.

REIFE KIRSCHEN, 1972, RE: Horst Seemann, SZ: Ralf Richter, Horst Seemann, DR: Walter Janka, KA: Helmut Bergmann, MU: Klaus Hugo, SB: Hans Poppe, KO: Barbara Müller, SC: Anneliese Hinze-Sokoloff, PL: Heinz Mentel, KAG Babelsberg, 99 min, fa, Cine, DA: Günther Simon (Helmut Kamp), Traudl Kulikowsky, (Ingrid Kamp) u.a.

SABINE WULFF, 1978, RE: Erwin Stranka, SZ: Erwin Stranka, LV: Roman „Gesucht wird die freundliche Welt“ von Heinz Kuschel, DR: Anne Pfeuffer, KA: Peter Brand, MU: Karl-Ernst Sasse, SB: Marlene Willmann, KO: Werner Bergemann, SC: Evelyn Carow, PL: Erich Albrecht, AG Berlin, 92 min, fa, brw, DA: Karin Düwel, (Sabine Wulff), Manfred Ernst (Jimmy), Jürgen Heinrich (Atsche) u.a.

SUSE, LIEBE SUSE, 1975, RE: Horst Seemann, SZ: Horst Seemann, MI: Claus Küchenmeister, DR: Brigitte Gotthardt, KA: Jürgen Brauer, MU: Ullrich Swillms, Henning Protzmann, Gruppe Panta Rhei, SB: Hans Poppe, , KO: Helga Scherff, SC: Erika Lemphul, PL: Dieter Dormeer, AG Babelsberg, 86 min, fa, brw, DA: Traudl Kulikowsky (Suse), Jaecki Schwaz (Manne), Gerhard Bienert (Onkel Herms) u.a.

SO VIELE TRÄUME, 1986, RE: Heiner Carow, SZ: Wolfram Witt, LV: Tatsachenbericht „Die Hebamme“ von Imma Lüning, DR: Erika Richter, KA: Peter Ziesche, MU: Stefan Carow, SB: Christoph Schneider, KO: Regina Viertel, SC: Evelyn Carow, PL: Ralph Retzlaff, Gruppe Babelsberg, 86 min, fa, brw, DA: Jutta Wachowiak (Christine), Dagmar Manzel (Claudia), Peter René Lüdicke (Ludwig) u.a.

SOLO SUNNY, 1980, RE: Konrad Wolf, CO-RE: Wolfgang Kohlhaase, SZ: Wolfgang Kohlhaase, DR: Dieter Wolf, KA: Eberhard Geick, MU: Günther Fischer, SB: Alfred Hirschmeier, KO: Rita Bieler, SC: Evelyn Carow, PL: Herbert Ehler, 105 min, fa, brw, DA: Renate Krößner (Sunny), Alexander Lang (Ralph), Dieter Montag (Harry), Heide Kipp (Christine), Klaus Brasch (Norbert) u.a.

SPUR DER STEINE, 1966, RE: Frank Beyer, BU: Karl Georg Egel, Frank Beyer, LV: Gleichnamiger Roman von Erik Neutsch, DR: Günther Mehnert, Werner Beck, KA: Günter Marczinkowsky, MU: Wolfram Heicking, Kunze, MB: Joachim Werzlau, SB: Harald Horn, KO: Elli-Charlotte Löffler, SC: Hildegard Conrad, PI: Dieter Dormeier, KAG Heinrich Greif, 139 min, s/w, Cine, DA: Manfred Krug (Hannes Balla), Krystyna Stypulkowska (Kati Klee), Eberhard Esche (Werner Horrath) u.a.

UNSER KURZES LEBEN, 1981, RE: Lothar Warneke, SZ: Regine Kühne, LV: „Franziska Linkerhand“ von Brigitte Reimann, DR: Christa Müller, KA: Claus Neumann, MU: Gerhard Rosenfeld, SB: Alfred Hirschmeier, KO: Christiane Dorst, Ruth Leitzmann, Herbert Henschel, SC: Erika Lehmphul, PL: Horst Hartwig, GR Roter Kreis, 113 min, fa, brw, DA: Simone Frost (Franziska), Hermann Beyer (Schafheutlin), Gottfried Richter (Trojanovicz) u.a.

VERLIEBT UND VORBESTRAFT, 1963, RE: Erwin Stranka, SZ: Martha Ludwig, Heinz Kahlau, DR: Margot Beichler, KA: Erich Gusko, MU: Georg Kratzer, BA: Ernst-Rudolf Pech, KO: Rosemarie Stranka, SC: Lena Neumann, Bärbel Weigel, PL: Heinz Kuschke, KAG 60, 93 min, s/w, DA: Doris Abeßer (Hannelore), Horst Jonischkan (Hanne), Herbert Köfer (Jacko) u.a.

WEIL ICH DICH LIEBE, 1970, RE: Helmut Brandis, Hans Kratzert, BU: Helmut Brandis, DR: Gerhard Hartwig, KA: Wolfgang Braumann, MU: Wilhelm Neef, SB: Harry Leupold, KO: Isolde Warscycek, SC: Ursula Zweig, PL: Martin Sonnabend, 98 min, fa, brw, DA: Roman Wilhelmi (Gerd Thiessen), Ursula Werner (Eva Thiessen), Marita Böhme (Dr. Ladebach) u.a.

ZEIT ZU LEBEN, 1969, RE: Horst Seemann, SZ: Wolfgang Held, DR: Walter Janka, KA: Helmut Bergmann, MU: Klaus Hugo, SB: Dieter Adam, KO: Elisabeth Selle, Wolfgang Friedrichs, SC: Bärbel Weigel, PL: Alexander Lösche, KAG Babelsberg, 104 min, fa, Cine, DA: Leon Niemczyk (Lorenz Reger), Jutta Hoffmann (Katja Sommer), Jürgen Hentsch (Fred Sommer), Frank Schenk (Klaus Reger) u.a.

SPIELFILME NACH 1990

ANGEL EXPRESS, 1998/1999, RE: Rolf Peter Kahl, DB: Rolf Peter Kahl, KA: Sönke Hansen, AU: Heike van Bentum, Isabel Ott, KO: Britta Krähe, Regina Witzel, SC: Silke Botsch, Matz Müller, TO: Heino Herrenbrück, MU: Tom Weitemeier, PF: Roxy Film GmbH & Co. KG, ERDBEERMUND Film, PR: Luggi Waldleitner, Rolf Peter Kahl, FF: Filmboard Berlin-Brandenburg GmbH, 82 min, 35mm, DA: Chris Hohenester (Iris von Than), Wilfried Hochholding (N.K.), Ulrike Panse (Liv), Rolf Peter Kahl (Patrick), Dave Allert (Jan C.), Laura Tonke (Jil), u.a.

BIS ZUM HORIZONT UND WEITER, 1998, RE: Peter Kahane, DB: Oliver Bukowski, KA: Gero Steffen, AU: Gabriele Wolff, REQ: Birgit Kniep-Gentis, Dirk Breitenborn, KO: Helene Hohensee, SC: Birgit Bahr, TO: Roland Winke, MU: Tamás Kahane, PF: Polyphon Film- und Fernseh GmbH, CO-PR: MDR, PR: Alfried Nehring, RED: Karl-Heinz Staamann, PL: Beate Röber, AL: Jürgen Janoczek, Gitta Fels, FF: Filmförderungsanstalt, Filmboard Berlin Brandenburg GmbH, 96 min, 35mm, DA: Wolfgang Stumph (Henning Stahnke), Corinna Harfouch (Beate Nelken), Nina Petri (Katja Pfeifer), Gudrun Okras (Mutter Stahnke) u.a.

BURNING LIFE, 1993/1994, RE: Peter Welz, DB: Stefan Kolditz, KA: Michael Schaufert, Uli Kudicke (Spezial-Kamera), LI: Heinz Anders, AU: Dieter Adam, Claudia Sembach, REQ: Jörg Danneberg, Sven Arnold, Fred Pohl, KO: Anne-Gret Oehme, SC: Helga Rusch-Wardeck, TO: Rainer Haase, Hans-Henning Thölert, MU: Neil Quinton, PF: ORB, SWF, Parabel Film & Fernsehen & Script GmbH, Antaeus Film- und Fernsehproduktionsgesellschaft mbH, Studio Babelsberg GmbH, PR: Alexander Gehrke, RED: Christian Granderath, Cooky Ziesche, PL: Jens Meyer, AL: Rebekka Bahr, André Wollschläger, Caroline Pächke, FF: European Script Fund der EU, Filmförderung Mecklenburg-Vorpommern, Filmförderung Brandenburg, Filmboard Berlin Brandenburg, 35mm, 110 min, DA: Anna Thalbach (Lisa Herzog), Maria Schrader (Anna Breuel), Max Tidof (Pauli), Jaecki Schwarz (Kommissar Brehme), Andreas Hoppe (Kriminalbeamter Jung), Dani Levy (BKA-Beamter Neuss) u.a.

DER ZIMMERSPRINGBRUNNEN, 2001, RE: Peter Timm, DB: Kathrin Richter, Ralf Hertwig, LV: gleichnamiger Roman von Jens Sparschuh, KA: Achim Poulheim, LI: Dietmar Haupt, Georg Nonnenmacher, AU: Lothar Holler, AREQ: Ulrich Christian, Claudia Bodenburg, IREQ: Utz Neumann, KO: Anne Jendritzko, SC: Barbara Hennings, TO: Robi Güver, MU: Rainer Oleak, PF: Senator Film Produktion GmbH, Relevant Film Produktion GmbH (Hamburg), PR: Gerhard von Halem, Co-PR: Günter Rohrbach, AL: Claudia Hodel, FF: Filmstiftung Nordrhein-Westfalen GmbH, Filmboard Berlin-Brandenburg GmbH, Mitteldeutsche Medienförderung GmbH, Filmförderungsanstalt, 94 min, 35mm, DA: Götz Schubert (Hinrich Lobek), Simone Solga (Julia Lobek), Gustav-Peter Wöhler (Uwe Strüver), Hermann Lause (Dr. Boldinger), Bastian Pastewka (Thomas Hamann) u.a.

DIE DATSCHE, 2002, RE: Carsten Fiebeler, DB: Ulv Jakobsen, Carsten Fiebeler, DR: Laila Stieler, KA: Erik Krambeck, LI: Marc Kubik, AU: Steffen Gnade, KO: Polly Matthies, SC: Christian Nauheimer, TO: Paul Oberle, MU: Bernd Jesträm, Ronald Lippok (Tarwater), PF: Equinox Film GmbH & Co. KG, Co-PR: Koppmedia GmbH, MDR, PR: Sabine Manthey, Bernhard Koellisch, Co-PR: Sven Boeck, RED: Wolfgang Voigt, PL: Guido Bohlmann, FF: Mitteldeutsche Medienförderung GmbH, 91 min, HD – überspielt auf 35mm, DA: Catherine Flemming (Elke), Michael Kind (Arnold), Uwe Kockisch (Asche), Nils Nellessen (Big) u.a.

DIE PUTZFRAUENINSEL, 1995/1996, RE: Peter Timm, DB: Hansjörg Thurn, Peter Timm, LV: gleichnamiger Roman von Milena Moser, KA: Fritz Seemann, LI: Michael Albert, Thorsten Krusche, Kalle Dobrick, Roger Altmann, Olaf Michalke, AU: Josef Sanktjohanser, AREQ: Michael Schrader, Gerd Ganser (Mallorca), IREQ: Stefan Scheurich, BÜ: Philipp Hübner, Matthias Nein, Thomas Stanley Nielsen, KO: Petra Kray, SC: Vera Burnus, TO: Eckhard W. Kuchenbecker, MU: Detlef Petersen, MB: Django Seelenmeyer, PF: Relevant Film Produktion GmbH, Avista Film Herbert Rimbach, Co-PR: Olga-Film GmbH, Polyphon Film- und Fernseh GmbH, PR: Heike Wiehle-Timm, Herbert Rimbach, PL: Dieter Stempniewsky, AL: Dieter Anders, Dieter Albrecht, Wessely Kutner (Mallorca), Yagiro Lara (Florida), FF: Filmboard Berlin-Brandenburg, Filmförderung Hamburg GmbH, Bundesministerium des Innern, 98 min, 35mm, DA: Jasmin Tabatabai (Irma Kaspari), Christine Oesterlein (Nelly Schwarz), Dagmar Manzel (Frau Dr. Schwarz), Kevin Ibeka (Eugen), Dieter Landuris (Richard), Die Rosa Cavaliere (Chor), u.a.

EIN MANN FÜR JEDE TONART, 1993, RE: Peter Timm, DB: Hera Lind, Peter Timm, LV: gleichnamiger Roman von Hera Lind, KA: Fritz Seemann, AU: Frank Geuer, AREQ: Christine Wieland,

Literaturverzeichnis

Ralf Mootz, IREQ: Thorwald Kiefel, BÜ: Sabine Franke, Günter Häusler, KO: Peri de Bragança, SC: Pia Fritsche, TO: Hajo von Zündt, MU: Konstantin Wecker, Chris Walden, PF: Polyphon Film- und Fernseh GmbH in Zusammenarbeit mit Royal Filmproduktions GmbH, PR: Heike Wiehle-Timm, Stefan Rüll (Gesamtleitung) Co-PR: Hanno Huth, PL: Tilmann Taube, AL: Georg Kuch, Dirk Piepenbring, FF: Filmstiftung Nordrhein-Westfalen GmbH, Film Fonds Hamburg, Bayerische Filmförderung, Filmförderungsanstalt (FFA) (Berlin), 91 min, 35mm, DA: Katja Riemann (Pauline Frohmuth), Henry Hübchen (Georg Lalinde), Uwe Ochsenknecht (Klaus Klett), Maren Schumacher (Usch), Gudrun Landgrebe (Hella Müller-Lalinde) u.a.

ENGELCHEN, 1995/1996, RE: Helke Misselwitz, DB: Helke Misselwitz, KA: Thomas Plenert, LI: Rolf Schneider, Norbert Lude, AU: Lothar Holler, REQ: Ulrich Christian, Utz Neumann, KO: Aenne Plaumann, SC: Gudrun Steinbrück, TO: Rainer Haase, PF: Thomas Wilkening Filmgesellschaft mbH im Auftrag des ZDF, PR: Thomas Wilkening, RED: Christoph Holch, PL: Kartin Wiedemann, AL: Klaus Preissel, Caroline Pähke, Ulrich Menzel, FF: Filmboard Berlin-Brandenburg, Bundesministerium des Innern, Aktionsplan 16:9 der EU, 91 min, 35mm, DA: Susanne Lothar (Ramona), Cezary Pazura (Andrzej), Sophie Rois (Mutter), Herbert Fritsch (Vater Klaus), Kathrin Angerer (Lucie), Luise Wolfram (Kind), Ben Becker (Lucies Freund) u.a.

HALBE TREPPE, 2002, RE: Andreas Dresen, DR: Cooky Ziesche, KSA: Michael Hammon, AU: Susanne Hopf, BÜ: Sascha Strutz, Michael Bucher, Felix Gallo, KO: Sabine Greuning, SC: Jörg Hauschild, TO: Peter Schmidt, MU: 17 Hippies, Lüül, PF: Peter Rommel Productions in Zusammenarbeit mit Bavaria Film International, PR: Peter Rommel, PL: Peter Hartwig, FF: Filmboard Berlin-Brandenburg, Filmförderungsanstalt, BKM, Geyer-Werke GmbH & Co. KG, 106 min, 35mm, DA: Steffi Kühnert (Ellen), Gabriela Maria Schmeide (Katrin), Thorsten Merten (Christian), Axel Prahl (Uwe) u.a.

HEIDI M., 2000/2001, RE: Michael Klier, DB: Karin Åström, Michael Klier, DR: Nicole Kellerhals (Beratung), KA: Sophie Maintigneux, LI: Christoph Loeckle, AU: Anina Diener, REQ: Andreas Horstmann, KO: Simone Simon, SC: Bettina Böhler, TO: Hermann Ebling, MU: Robert Matt, PF: X Filme Creative Pool GmbH, Co-Pr: WDR, Arte, PR: Manuela Stehr, Stefan Arndt, RED: Katja de Bock, Andreas Schreitmüller, PL: Marco Mangelli, Sebastian Boehnke, AL: Robert Geisler, FF: Media Programm der EU, Filmstiftung Nordrhein-Westfalen GmbH, 95 min, 35mm, DA: Katrin Saß (Heidi M.), Dominique Horwitz (Franz), Franziska Troegner (Jacqui), Ulrike Krumbiegel (Lilo) u.a.

HERZSPRUNG, 1992, RE: Helke Misselwitz, DB: Helke Misselwitz, KA: Thomas Plenert, AU: Lothar Holler, REQ: Klaus Selignow, Oliver Kadenbach, KO: Ursula Wolg, SC: Gudrun Steinbrück, TO: Paul Oberle, ML: Zubin Menta, PF: DEFA-Studio Babelsberg GmbH, ZDF, Thomas Wilkening Filmgesellschaft mbH, PR: Thomas Wilkening, RED: Christoph Holch, PL: Andrea Hoffmann, AL: Hartmut Damberg, Mathias Hammer, FF: Berliner Filmförderung, Filmförderung Brandenburg, Prämie des BMI, 87 min, 35mm, DA: Claudia Geisler (Johanna), Günter Lamprecht (Jakob), Eva-Maria Hagen (Elsa), Nino Sandow (Fremder), Tatjana Besson (Lisa), Ben Becker (Jan/Soljanka) u.a.

KROKO, 2004, RE: Sylke Enders, DB: Sylke Enders, DR: Karsten Ruser (Beratung), KA: Matthias Schellenberg, AU: Tom Hornig, REQ: Friederike Hagen, KO: Claudia González, SC: Frank Brummundt, TO: Patrick Veigel, MU: Robert Philipp, Marc Riedinger, PF: Produktionsfirma Luna-Film GmbH, CO-PR: SWR, HR, RBB, PR: Gudrun Ruzicková-Steiner, RED: Sabine Holtgreve (SWR), Jörg Himstedt (HR), Cooky Ziesche (RBB), PL: Christine Hartmann, AL: Daniel Rillmann, FF: Filmförderungsanstalt, BKM, 96 min, DV – Blow-Up 35mm, DA: Franziska Jünger (Kroko), Alexander Lange (Thomas), Hinnerk Schönemann (Eddie), Danilo Bauer (Rolle), Harald Schrott (Micha), Anja Beatrice Kaul (Krokos Mutter), Kimberley Krump (Cora) u.a.

MAMBOSPIEL, 1997/1998, RE: Michael Gwisdek, DB: Michael Gwisdek, KA: Roland Dressel, AU: Thomas Knappe, KO: Marion Greiner, SC: Andreas Helm, Michael Gwisdek, TO: Wolfgang Schukrafft, MU: Detlef Petersen, Django Seelenmeyer (Beratung), PF: Neue Deutsche Filmgesellschaft mbH, in Co-PR: SDR, Arte, MDR, PR: Hermann Florin, RED: Thomas Martin, Sabine Manthey, Manfred Zurhorst, PL: Lutz Wittke, AL: Werner Teichmann, 108 min, 35mm, DA: Michael Gwisdek (Martin), Corinna Harfouch (Maria), Henry Hübchen (Chris), Mario Irrek (Rudi), Uwe Kockisch (Winne), Jürgen Vogel (Gregor) u.a.

NACHBARINNEN, 2005, RE: Franziska Meletzky, DB: Elke Rössler, KA: Alexandra Czok, LI: Birger Müller, AU: Leonie von Arnim, Markus Schröder, Ingrid Ziegler, REQ: Sebastian Wurm, Sven Geßner, BÜ: Kai Olbrecht, KO: Andrea Schein, SC: Jürgen Winkelblech, TO: Tino Degen, MU: Eike Hosenfeld,

Moritz Denis, PF: Eikon Media GmbH, Junifilm GmbH, Co-PR: HFF, RBB, PR: Ernst Ludwig Ganzert, Wolfgang Tümler, Anke Hartwig, Jan Philip Lange, Niklas Bäumer, RED: Cooky Ziesche, PL: Anke Hartwig, AL: Holger Reibiger, FF: Mitteldeutsche Medienförderung GmbH, Medienboard Berlin-Brandenburg GmbH, 92 min, 35mm, DA: Dagmar Manzel (Dora), Grazyna Szapolowska (Nachbarin Jola), Jörg Schüttauf (Nachbar Conny), Berndt Stübner (Bernd), Ramona Libnow (Gabi) u.a.

NACHTGESTALTEN, 1998/99, RE: Andreas Dresen, DB: Andreas Dresen, KA: Andreas Höfer, LI: Frank Marggraf, AU: Claudia Jaffke, IR: Olaf Kronenthal, KO: Sabine Greuning, SC: Monika Schindler, TO: Peter Schmidt, MU: Cathrin Pfeiffer, Rainer Rohloff, PF: Peter Rommel Productions, Co-PR: ORB, MDR, SFB, Arte, PR: Peter Rommel, RED: Cooky Ziesche, Wolfgang Voigt, Ann Schäfer, Georg Steinert, PL: Peter Hartwig, AL: Christine Handke, FF: Filmboard Berlin-Brandenburg GmbH, Kulturelle Filmförderung Mecklenburg-Vorpommern, Bundesministerium des Innern, European Script Fund der EU, 103 min, 35mm, DA: Myriam Abbas (Hanna), Dominique Horwitz (Victor), Michael Gwisdek (Peschke), Ricardo Valentim (Feliz), Oliver Breite (Jochen), Susanne Bormann (Patty) u.a.

SOMMER VORM BALKON, 2004/2005, RE: Andreas Dresen, DB: Wolfgang Kohlhaase, DR: Cooky Ziesche, KA: Andreas Höfer, REQ: Sascha Strutz, BÜ: Georg Nonnenmacher, KO: Sabine Greuning, SC: Jörg Hauschild, TO: Peter Schmidt, PF: Peter Rommel Productions, X Filme Creativ Pool GmbH (Köln), Co-P: WDR, RBB, Arte, PR: Peter Rommel, Co-PR: Stefan Arndt, RED: Cooky Ziesche, Andrea Hanke, Dagmar Wolff, Andreas Schreitmüller, PL: Peter Hartwig, AL: Ralf Biok, FF: Medienboard Berlin-Brandenburg GmbH, Filmstiftung Nordrhein-Westfalen GmbH, Filmförderungsanstalt (FFA), BKM, 110 min, Super16mm – Blow-Up 35mm, DA: Inka Friedrich (Katrin Engels), Nadja Uhl (Nike), Andreas Schmidt (Ronald), Stefanie Schönfeld (Tina), Christel Peters (Helene), Kurt Radeke (Oskar), Vincent Redetzki (Sohn Max Engels) u.a.

WEG IN DIE NACHT, 1999, RE: Andreas Kleinert, DB: Johann Bergk, KA: Jürgen Jürge, LI: Wolfgang Hirschke, AU: Gabriele Wolff, REQ: Dorothea Schiefeling, BÜ: Peter Wilhelm, KO: Ulrike Stelzig, Garderobe Heidi Gutting, SC: Gisela Zick, TO: Siegfried Busza, MU: Andreas Hoge, Steven Garling, PF: ö-Filmproduktion Löprich & Schlösser GmbH, Co-PR: ZDF in Zusammenarbeit mit Studio Babelsberg Independents, PR: Frank Löprich, Katrin Schlösser, Co-PR: Arthur Hofer, RED: Hans Kutnewsky, PL: Frank Schmuck, Michaela Klein, AL: Fred Kuhaupt, Markus Habicht, FF: Filmboard Berlin-Brandenburg GmbH, Kulturelle Filmförderung Mecklenburg-Vorpommern, Mitteldeutsche Medienförderung GmbH, 96 min, 35mm, s/w, DA: Hilmar Thate (Walter), Cornelia Schmaus (Sylvia), Henriette Heinze (Gina), Dirk Borchardt (René) u.a.

2. SEKUNDÄRLITERATUR

X. SCHRIFTSTELLERKONGRESS DER DDR. Arbeitsgruppen. 24.-26. November 1987. Berlin, Weimar 1988.

ADLING, WILFRIED: Gestaltung – Wirklichkeit – literarisches Vorbild. Volker Brauns „Kipper Paul Bauch“. IN: Theater der Zeit 2/1967, S. 14-16.

ADORNO, THEODOR W.; HORKHEIMER, MAX: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt/Main 1969.

AGDE, GÜNTER (Hg.): Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente. Berlin 2000.

ALTVATER, ELMAR; MAHNKOPF, BIRGIT: Grenzen der Globalisierung. Ökonomie, Ökologie und Politik in der Weltgesellschaft. Münster 1996.

ARENDT, HANNAH: Vita activa oder Vom tätigen Leben. München 1967.

AUSTIN, JOHN L.: Zur Theorie der Sprechakte, Zweite Vorlesung/Elfte Vorlesung. IN: WIRTH, UWE (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt/Main 2002, S. 63-82.

BAATZ, DAGMAR; RUDOLPH, CLARISSA; SATILMIS, AYLÄ (Hg.): Hauptsache Arbeit? Feministische Perspektiven auf den Wandel von Arbeit. Münster 2004.

BACHMANN-MEDICK, DORIS: Textualität in den Kultur- und Literaturwissenschaften. Grenzen und Herausforderungen. IN: DIES. (Hg.): Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft. 2., aktualisierte Auflage. Tübingen, Basel 2004, S. 298-338.

BAHRO, RUDOLF: Die Alternative. Zur Kritik des real existierenden Sozialismus. Frankfurt/Main 1977.

BARTHES, ROLAND: Der Tod des Autors. IN: WIRTH, UWE (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt/Main 2002, S. 104-110.

BAßLER, MORITZ: Einleitung. IN: DERS. (Hg.): New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. Frankfurt/Main 1995, S. 7-28.

BAUERKÄMPER, ARND: Die Sozialgeschichte der DDR. München 2005.

BAUMGARTNER, GABRIELE; HEBIG, DIETER (Hg.): Biografisches Handbuch der SBZ/DDR 1945-1990. 2 Bände. München 1996/97.

BEBEL, AUGUST: Die Frau und der Sozialismus. Berlin 1973.

BECK, ULRICH: Was ist Globalisierung? Frankfurt/Main 1997.

BECKER-SCHMIDT, REGINE: Die doppelte Vergesellschaftung – die doppelte Unterdrückung: Besonderheiten der Frauenforschung in den Sozialwissenschaften. IN: UNTERKIRCHNER, LILO; WAGNER, INA (Hg.): Die andere Hälfte der Gesellschaft. Österreichischer Soziologentag 1985. Soziologische Befunde zu geschlechtsspezifischen Formen der Lebensbewältigung. Wien 1987, S. 10-25.

BEETZ, MANUELA: Die Produktion und Reproduktion des unmittelbaren Lebens. Familien- und Geschlechterverhältnisse bei Karl Marx und Friedrich Engels. Köln 1989.

BENNER, DIETRICH; KEMPER, HERWART: Theorie und Geschichte der Reformpädagogik. Teil 3.1: Staatliche Schulreform und Schulversuche in SBZ und DDR. Weinheim, Basel 2004.

BERG, LENE: Bedeutung der Konferenz. IN: DIES. (Hg.): Neues Leben. Neue Menschen. Konferenz des Lehrstuhls Philosophie des Institutes für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED über

Literaturverzeichnis

theoretische und praktische Probleme der sozialistischen Moral am 16. und 17. April 1957. Berlin 1957.

BEYER, FRANK: Wenn der Wind sich dreht. Meine Filme, mein Leben. München 2002.

BLÄTTER DER VOLKSBÜHNE. Programmheft zum SPEKTAKEL 2 - Zeitstücke. Volksbühne Berlin. 25.09.1974.

BOLLENBECK, GEORG; KAISER, GERHARD: Kulturwissenschaftliche Ansätze in den Literaturwissenschaften. IN: JAEGER, FRIEDRICH; STRAUB, JÜRGEN (Hg.): Handbuch der Kulturwissenschaften. Band 2. Paradigmen und Disziplinen. Stuttgart, Weimar 2004, S. 615-637.

BONNER, WITHOLD: Der Vogel mit dem bunteren Gefieder. Redevielfalt als Maskerade in der Prosa Brigitte Reimanns. Dissertation. Universität Tampere 2001.

BOTHE, KATRIN: Die imaginierte Natur des Sozialismus. Eine Biographie des Schreibens und der Texte Volker Brauns 1959-1974. Würzburg 1997.

BOURDIEU, PIERRE: Das intellektuelle Feld: Ein Welt für sich. IN: DERS.: Rede und Antwort. Frankfurt/Main 1992, S. 155-166.

BOURDIEU, PIERRE: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt/Main 1982.

BOURDIEU, PIERRE: Die verborgenen Mechanismen der Macht. Schriften zu Politik und Kultur 3. Band 1. Hamburg 1992.

BOURDIEU, PIERRE: Was heißt sprechen? Zur Ökonomie des sprachlichen Tausches. 2., erweiterte und überarbeitete Auflage. Wien 2005.

BOVENSCHEN, SILVIA: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt/Main 1979.

BRAIGT, AXEL; LENZ, ULRICH: Die Kultur des neuen Kapitalismus. 7. Auflage. Berlin 2000.

BRAUN, MATTHIAS: Drama um eine Komödie. Das Ensemble von SED und Staatssicherheit, FDJ und Ministerium für Kultur gegen Heiner Müllers „Die Umsiedlerin oder Das Leben auf dem Lande“ im Oktober 1961. Berlin 1995.

BRAUN, VOLKER: Die unvollendete Geschichte. Frankfurt/Main 1979.

BRAUN, VOLKER: Hinze-Kunze-Roman. Frankfurt/Main 2000.

BRITTNACHER, HANS RICHARD: Goldenes Herz, vergiftetes Geschlecht. Verfemung und Verklärung der Hure in Kunst und Literatur. IN: BETTINGER, ELFI; EBRECHT, ANGELIKA (Hg.): Transgressionen: Grenzgängerinnen des moralischen Geschlechts. Stuttgart, Weimar 2000, S. 147-168.

BRONFEN, ELISABETH: Weiblichkeit und Repräsentation – aus der Perspektive von Ästhetik, Semiotik und Psychoanalyse. IN: BUßMANN, HADUMOD; HOF, RENATE (Hg.): GENUS. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften. Stuttgart 1995, S. 408-445.

BROOKS, DAVID: Die Bobos. Der Lebensstil der neuen Elite. München 2001.

BÜCHNER, GEORG: Dantons Tod. IN: DERS.: Gesammelte Werke. Leipzig 1920, S. 1-88.

BUDDE, GUNILLA-FRIEDERIKE (Hg.): Frauen arbeiten. Weibliche Erwerbstätigkeit in Ost- und Westdeutschland nach 1945. Göttingen 1997.

BUDDE, GUNILLA-FRIEDERIKE: Der Körper der „sozialistischen Frauenpersönlichkeit“. Weiblichkeitsvorstellungen in der SBZ und frühen DDR. IN: Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für Historische Sozialwissenschaft 4/2000, S. 602-628.

Literaturverzeichnis

BÜHL, HARALD: Kultur der sozialistischen Arbeit. Berlin 1967.

BUß, CHRISTIAN: Wo der Mülltonnen-Duft verfliegt. Spiegel Online, 3.1.2006, <<http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,393291,00.html>>, (4.9.2008).

BUß, CHRISTIAN; GLOMBITZA, BIRGIT: Wege in die Nacht. Systemdämmerung in Schwarz-weiß. <<http://www.filmportal.de/df/ac/Artikel,,,,,,,,,EF0D3EB98E33F637E03053D50B3776E4,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,.html>>, (23.9.2008).

BUTLER, JUDITH: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt/Main 1991.

BUTLER, JUDITH: Körper von Gewicht. Frankfurt/Main 1997.

BUTLER, JUDITH: Haß spricht. Zur Politik des Performativen. Frankfurt/Main 2006.

CANDEIAS, MARIO: Neoliberalismus – Hochtechnologie – Hegemonie. Grundrisse einer transnationalen kapitalistischen Produktions- und Lebensweise. Hamburg, Berlin 2004.

DECHER, FRIEDHELM: Die Signatur der Freiheit. Ethik des Selbstmords in der abendländischen Philosophie. Lüneburg 1999.

DEGEN, CHRISTEL: Human Resources. Oder: Beim ersten Kind wird alles anders ... IN: ENGELMANN, JAN; WIEDEMAYER, MICHAEL (Hg.): Kursbuch Arbeit. Ausstieg aus der Jobholder-Gesellschaft – Start in eine neue Tätigkeitskultur? Stuttgart, München 2000, S. 143-153.

DEMMLER u.a.: Unser neues Gesetzbuch der Arbeit. Beiträge von einem Autorenkollektiv. Berlin 1961.

DIDEROT, DENIS: Philosophische Schriften. Aus dem Französischen übersetzt von Theodor Lücke. Band 2. Berlin 1961.

DIE FRAUEN – DER FRIEDEN UND DER SOZIALISMUS. Communiqué des Politbüros des Zentralkomitees der SED. IN: Neues Deutschland. Berliner Ausgabe, 23.12.1961.

DIECKMANN, CHRISTOPH: Einsamkeit hat viele Namen. Andreas Dresens sonniger Milieu-Film „Sommer vorm Balkon“. IN: Die Zeit, 29.12.2005.

DIEMER, SUSANNE: Patriarchalismus in der DDR. Strukturelle, kulturelle und subjektive Dimensionen der Geschlechterpolarisierung. Opladen 1994.

DIREKTIVE des XI. Parteitages der SED. Berlin 1986.

DOCKHORN, KATHARINA: Viel gewagt und Silber gewonnen. IN: filmecho/filmwoche 8/2002.

DÖLLING, IRENE: „Wir alle lieben Paula, aber uns liegt an Paul“. Wie über die Weiblichkeit einer Arbeiterin der „sozialistische Mensch“ konstruiert wird. Analyse des Films „Die Legende von Paul und Paula“ (DDR 1973), IN: Potsdamer Studien zur Frauen- und Geschlechterforschung 2/1997 (Sonderheft: Filmfrauen – Zeitzeichen. Frauenbilder im Film der 40er, 60er und 90er Jahre – Arbeiterin), S. 84-102.

DÖLLING, IRENE: Gespaltenes Bewußtsein – Frauen- und Männerbilder in der DDR, In: HELWIG, GISELA; NICKEL, HILDEGARD MARIA (Hg.): Frauen in Deutschland 1945-1992. Sonderausgabe für die Landeszentrale für politische Bildung. Bonn 1993, S. 23-52.

DOMRÖSE, ANGELIKA: Ich fang mich selbst ein. Mein Leben. Bergisch Gladbach 2003.

DRAMENLEXIKON. Hg. vom Deutschen Theatermuseum; die jährlich erscheinende Dokumentation der Bühnenliteratur mit Inhaltsangaben der neuen Stücke. München 1989f.

DURKHEIM, EMILE: Der Selbstmord. Neuwied, Berlin 1973.

EMMERICH, WOLFGANG: Kleine Literaturgeschichte der DDR. 5., erweiterte und bearbeitete Ausgabe. Frankfurt/Main 1989.

EMMERLING, FREDERIKE: GermanysNextTo(p)Play. Der Glaube an ein Stück muss der Skepsis standhalten. IN: Theater der Zeit 5/2007, S. 30-32.

ENGELS, FRIEDRICH: Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staates. (MEW Bd. 21.) Berlin 1973.

ENGLER, WOLFGANG: Die Ostdeutschen. Kunde von einem verlorenen Land. Berlin 2000.

ENGLER, WOLFGANG: Strafgericht über die Moderne – Das 11. Plenum im historischen Rückblick. In: AGDE, GÜNTER (Hg.): Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente. Berlin 2000, S. 16-36.

ENGLER, WOLFGANG: Die Ostdeutschen als Avantgarde. Berlin 2002.

ENGLER, WOLFGANG: Bürger, ohne Arbeit. Für eine radikale Neugestaltung der Gesellschaft. Berlin 2005.

ERBE, GÜNTER: Die verfernte Moderne. Die Auseinandersetzung mit dem „Modernismus“ in Kulturpolitik, Literaturwissenschaft und Literatur der DDR. Opladen 1993.

FAULSTICH, WERNER: Grundkurs Filmanalyse. München 2002.

FENSCH, HELMUT: Wibeaus kleiner Bruder? Zur Uraufführung des Theaterspektakels „Wer ist Paule Panke“ am Theater der Stadt Schwedt. IN: Theater der Zeit 7/1987, S. 52-53.

FEUERBACH, LUDWIG: Über Spiritualismus und Materialismus, besonders in Beziehung auf die Willensfreiheit. IN: DERS.: Gesammelte Werke. Hg. von Werner Schuffenhauer, Kleinere Schriften IV (1851-1866). Band 11. Berlin 1972. S. 53-186.

FINKE, KLAUS: Evidenz der reinen Idee: Die Arbeiterklasse als historisches Subjekt im DEFA-Film. IN: ZIMMERMANN, PETER; MOLDENHAUER, GERHARD (Hg.): Der geteilte Himmel. Arbeit, Alltag und Geschichte im ost- und westdeutschen Film. Konstanz 2000, S. 219-253.

FISCHER-LICHTE, ERIKA: Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur. IN: WIRTH, UWE (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt/Main 2002, S. 277-300.

FISCHER-LICHTE, ERIKA; WULF, CHRISTOPH (Hg.): Theorien des Performativen. PARAGRANA. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie 1/2001.

FIX, PETER: Lebt Kunst von den Fehlern der Welt? Notizen zu Theaterstücken von Peter Hacks. IN: HACKS, PETER: Ausgewählte Dramen 2. Berlin, Weimar 1976, S. 405-498.

FOUCAULT, MICHEL: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1. Frankfurt/Main 1983.

FOUCAULT, MICHEL: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt/Main 1994.

FOUCAULT, MICHEL: In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France (1975-76). Aus dem Französischen übersetzt von Michaela Ott. Frankfurt/Main 1999.

FRIEBE, HOLM; LOBO, SASCHA: Wir nennen es Arbeit. Die digitale Boheme oder: Intelligentes Leben jenseits der Festanstellung. München 2006.

FROMM, ERICH: Wege aus einer kranken Gesellschaft. Eine sozialpsychologische Untersuchung. Frankfurt/Main, Berlin, Wien 1981.

FROMM, ERICH: Psychologische Aspekte zur Frage eines garantierten Einkommens für alle. IN: DERS.: Gesamtausgabe in zwölf Bänden. Band 5. München 1999, S. 309-316.

FUHRMANN, HELMUT: Vorausgeworfene Schatten. Literatur in der DDR – DDR in der Literatur. Interpretationen. Würzburg 2003.

Literaturverzeichnis

FUNKE, CHRISTOPH: o.T. Der Morgen, 19.9.1964.

FUNKE, CHRISTOPH: Über Helmut Baierl. IN: BAIERL, HELMUT: Stücke. Berlin 1969, S. 235-243.

GEERTZ, CLIFFORD: Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt/Main 1983.

GEHLER, FRED: o.T. Sonntag, 11.10.1981.

GEIßLER, GERT; BLASK, FALK: Einweisung nach Torgau. Texte und Dokumente zur autoritären Jugendfürsorge in der DDR. Hg. vom Ministerium für Bildung, Jugend und Sport Brandenburg. Berlin 1997.

GENSIOR, SABINE (Hg.): Vergesellschaftung und Frauenerwerbsarbeit: Ost-West-Vergleiche. Berlin 1995.

GERHARD, UTE: Die staatlich institutionalisierte „Lösung“ der Frauenfrage. Zur Geschichte der Geschlechterverhältnisse in der DDR. IN: KAELEBE, HARTMUT; KOCKA, JÜRGEN; ZWAHR, HARTMUT (Hg.): Sozialgeschichte der DDR. Stuttgart 1994, S. 383-403.

GERHARD, UTE: Unerhört. Die Geschichte der deutschen Frauenbewegung. Unter der Mitarbeit von WISCHERMANN, ULLA. Reinbek bei Hamburg 1990.

GERSCH, WOLFGANG: Szenen eines Landes. Die DDR und ihre Filme. Berlin 2006.

GESETZESBLATT der Deutschen Demokratischen Republik 1950.

GLEIß, JOCHEN: Gemeinnutz aus Lust und Leid. Anmerkungen zu einem neuen Schauspiel. IN: Theater der Zeit 10/1978, S. 53-54.

GOETHE, JOHANN WOLFGANG v.: Faust. Der Tragödie Erster Teil. Ditzingen 1986.

GOETHE, JOHANN WOLFGANG v.: Urfaust. Ditzingen 1986.

GÖSCHEL, ALBRECHT: Kontrast und Parallele – kulturelle und politische Identitätsbildung ostdeutscher Generationen. Stuttgart, Berlin, Köln 1999.

GRANDTKE, ANITA: Familienpolitik. IN: MANZ, GÜNTER; SACHSE, EKKEHARD; WINKLER, GUNNAR: Sozialpolitik in der DDR. Ziele und Wirklichkeit. Berlin 2001, S. 312-327.

GRASHOFF, UDO: „In einem Anfall von Depression ...“ Selbsttötungen in der DDR. Berlin 2006.

GRAUERT, WILFRIED: Ästhetische Modernisierung bei Volker Braun. Studien zu Texten aus den achtziger Jahren. Würzburg 1995.

GREENBLATT, STEPHEN: Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance. Frankfurt/Main 1993.

GREENBLATT, STEPHEN: Selbstbildung in der Renaissance. Von More bis Shakespeare. IN: BAßLER, MORITZ (Hg.): New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. Frankfurt/Main 1995, S. 35-47.

GREINER, BERNHARD: Die Literatur der Arbeitswelt der DDR. Heidelberg 1974.

GYSI, JUTTA (Hg.): Familienleben in der DDR. Zum Alltag von Familien mit Kindern. Berlin 1989.

GYSI, JUTTA; MEYER, DAGMAR: Leitbild: berufstätige Mutter – DDR-Frauen in Familie, Partnerschaft und Ehe, IN: HELWIG, GISELA; NICKEL, HILDEGARD MARIA (Hg.): Frauen in Deutschland 1945-1992. Sonderausgabe für die Landeszentrale für politische Bildung. Bonn 1993, S. 139-165.

H.U.: o.T., Neue Zeit, 29.8.1965.

HAAKE, SABINE: Film in Deutschland. Geschichte und Geschichten seit 1995. Reinbek bei Hamburg 2004.

HACKS, PETER: Über Gegenwartsdrama, abschließend zu ‚Moritz Tassow‘ (1976) IN: DERS.: Die Maßgaben der Kunst. Gesammelte Aufsätze. Berlin 1978, S. 336-345.

HAMMERTHALER, RALPH: Die Positionen des Theaters in der DDR. IN: HASCHE, CHRISTA; SCHÖLLING, TRAUTE; FIEBACH, JOACHIM: Theater in der DDR. Chronik und Positionen. Mit einem Essay von Ralph Hammerthaler. Berlin 1994, S. 151-273.

HANNEMANN, MARTIN: Heimerziehung in der DDR, IN: ENQUETE KOMMISSION: Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur in Deutschland. Ideologie, Integration und Disziplinierung. Band III. Baden-Baden 1995, S. 300-355.

HANUSCH, SIEGFRIED: Bericht an den Genossen Prof. Vallentin über die letzten „Achterbahn“-Vorstellungen. Berlin, den 20.9.1966. Dokument. Archiv des Maxim Gorki Theaters. Berlin 1966.

HARVEY, ELIZABETH: Women and the Nazi East. Agents and Witnesses of Germanization. New Haven, London 2003.

HASCHE, CHRISTA; SCHÖLLING, TRAUTE; FIEBACH, JOACHIM: Theater in der DDR. Chronik und Positionen. Mit einem Essay von Ralph Hammerthaler. Berlin 1994.

HAUSEN, KARIN: Einleitung. Wirtschaften mit Geschlechterordnung. IN: DIES.: Geschlechterhierarchie und Arbeitsteilung. Zur Geschichte ungleicher Erwerbschancen von Männern und Frauen. Göttingen 1993, S. 7-16.

HAUSEN, KARIN: Frauenerwerbstätigkeit und erwerbstätige Frauen. Anmerkungen zur historischen Forschung. IN: BUDDE, GUNILLA-FRIEDERIKE (Hg.): Frauen arbeiten. Weibliche Erwerbstätigkeit in Ost- und Westdeutschland nach 1945. Göttingen 1997, S. 19-77.

HAVEMANN, ROBERT: Dialektik ohne Dogma. Naturwissenschaft und Weltanschauung. Reinbek bei Hamburg 1971.

HEGEL, GEORG W.F.: Phänomenologie des Geistes. Neu hg. von Hans Friedrich Wessels. Hamburg 2006.

HEIDRICH, MARION: Untersuchungen zur Figurenproblematik des Mädchens und der jungen Frau in der DDR-Dramatik der siebziger Jahre. Ausgeführt an Werken von Armin Müller, Gisela Steineckert, Joachim Brehner und Volker Braun. Dissertation an der Pädagogischen Hochschule Dresden 1981.

Heiner Carow im Interview. IN: Heiner Carow – Legenden und Träume. Regie: Fred Gehler und Ullrich Kasten. ORB 1995.

HEINRICH, MICHAEL: Kritik der politischen Ökonomie. Eine Einführung. 2., durchgesehene und erweiterte Auflage. Stuttgart 2004.

HEISE, WOLFGANG: Über die Entfremdung und ihre Überwindung. In: Deutsche Zeitschrift für Philosophie 6/1965.

HELWIG, GISELA; NICKEL, HILDEGARD MARIA (Hg.): Frauen in Deutschland 1945-1992. Sonderausgabe für die Landeszentrale für politische Bildung. Bonn 1993.

HENSEL, KERSTIN: Überall ist Grimma. Kerstin Hensel im Gespräch mit Ronald Richter. IN: Theater der Zeit 4/1996, S. 86-87.

HERBST, ANDREAS; RANKE, WINFRIED; WINKLER, JÜRGEN: So funktionierte die DDR. Lexikon der Organisationen und Institutionen. Reinbek bei Hamburg 1994.

HERING, ERNSTGEORG: Stichworte zu Regina Weicker. IN: Theater der Zeit 12/1974, S. 56.

Literaturverzeichnis

HERLINGHAUS, HERMANN: Heiner Carow. Leidenschaft und Charakter. In: RICHTER, ROLF (Hg.): DEFA-Spielfilm-Regisseure und ihre Kritiker. Berlin 1981, S. 52-76.

HERMANN, KAI; RIECK, HORST: Wir Kinder vom Bahnhof Zoo. Hamburg 1981.

HILDEBRANDT, KARIN: Historischer Exkurs zur Frauenpolitik der SED. IN: BÜTOW, BIRGIT; STECKER, HEIDI (HG): Eigenartige Ostfrauen. Frauenemanzipation in der DDR und den neuen Bundesländern. Bielefeld 1994, S. 12-31.

HOLLAND-MORITZ, RENATE: Kino-Eule. Eulenspiegel, 3.8.1970.

HONECKER, ERICH: Bericht des Politbüros an die 11. Tagung des ZK der SED. Auszug. IN: AGDE, GÜNTER (Hg.): Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente. Berlin 2000, S. 238-251.

HONEGGER, CLAUDIA: Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaft vom Menschen und das Weib 1750-1850. München 1996.

IBSEN, HENRIK: Nora oder Ein Puppenheim. Berlin 1907.

ILLOUZ, EVA: Der Konsum der Romantik. Liebe und die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus. Frankfurt/Main 2003.

IRMER, THOMAS; SCHMIDT, MATTHIAS: Die Bühnenrepublik. Theater in der DDR. Hg. von Wolfgang Bergmann. Berlin 2003.

ISER, WOLFGANG: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt/Main 1991.

ISER, WOLFGANG: Mimesis und Performanz. IN: WIRTH, UWE (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt/Main 2002, S. 243-261.

JACOBS, KARL HEINZ: Beschreibung eines Sommers. Leipzig 1995.

JÄGER, MANFRED: Kultur und Politik in der DDR. 1945-1990. Köln 1995.

JÄGER, MICHAEL; KOSCHWITZ, ANDREA, TREUSCH-DIETER, GERBURG (Hg.): Recht auf Faulheit – Zukunft der Nichtarbeit. Beiträge eines Themenwochenendes der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz vom 18. bis 21. Mai 2001. 3. Auflage. Berlin 2003.

JOHN, HANS-RAINER: Im Gespräch über neue Theaterstücke. IN: Theater der Zeit 7/1962, S. 2-6.

JOHN, HANS-RAINER: Fortschritt ist Fortschreiten mit den Menschen. Gespräch mit Helmut Baierl über „Kirschenpflücken“. IN: Theater der Zeit 2/1980, S. 56-57.

JOHN, HANS-RAINER: Flugversuch contra Kleinstadtgetuschel. Uwe Saegers „Flugversuch“ in Leipzig uraufgeführt. IN: Theater der Zeit 7/1983, S. 62-65.

JURCZYK, KARIN; RERRICH, MARIA S. (Hg.): Die Arbeit des Alltages. Beiträge zu einer Soziologie der alltäglichen Lebensführung. Freiburg im Breisgau 1993.

JUST, LOTHAR R.: Filmjahrbuch. München 1990ff.

KAES, ANTON: New Historicism: Literaturgeschichte im Zeichen der Postmoderne? IN: BAßLER, MORITZ (Hg.): New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. Frankfurt/Main 1995, S. 251-267.

KAMMER, HILDE; BARTSCH, ELISABETH: Lexikon Nationalsozialismus. Begriffe, Organisationen und Institutionen. Reinbek bei Hamburg 2002.

KANT, IMMANUEL: Grundlegung zur Metaphysik der Sitten. Ditzingen 1986.

KAUFMANN, HANS: Veränderte Literaturlandschaft. IN: Weimarer Beiträge 3/1981, S. 27-53.

Literaturverzeichnis

KAUTZ, ERNST-GÜNTER: Unsere Welt in der Nussschale. Anmerkungen zu „Die Diebin und die Lügnerin“ von Jürgen Groß. IN: Theater der Zeit 6/1982, S. 63-64.

KAYSER, MARIANNE; ZOBEL, MARTIN; METZNER, BERNHARD: Zu einigen Aspekten der Reduzierung der Hausarbeit. IN: KUHRIG, HERTA (Hg.): Zur gesellschaftlichen Stellung der Frau in der DDR. Leipzig 1978, S. 309-334.

KERSTEN, HEINZ: Theater und Theaterpolitik in der DDR. IN: GRIMM, REINHOLD; JÄGGI, WILLY; OESCH, HANS (Hg.): Theater hinter dem „Eisernen Vorhang“. Theater unserer Zeit. Band 6. Basel, Hamburg, Wien 1964.

KEYN, ULF: Von Riesen und Menschen. Information über ein neues Stück. IN: Theater der Zeit 19/1967, S. 13-14.

KIRSTEN, RALF: o.T. ND, 28.8.1970.

KLAUS, GEORG: Elektronengehirn gegen Menschengehirn? – Über die philosophischen und gesellschaftlichen Probleme der Kybernetik. Leipzig, Jena 1957, S. 3-29.

KLAUS, GEORG: Kybernetik in philosophischer Sicht. Berlin 1963.

KLEIN, MATTHÄUS: Theoretische Probleme der marxistischen Ethik. IN: BERG, LENE (Hg.): Neues Leben. Neue Menschen. Konferenz des Lehrstuhls Philosophie des Institutes für Gesellschaftswissenschaften beim ZK der SED über theoretische und praktische Probleme der sozialistischen Moral am 16. und 17. April 1957. Berlin 1957.

KLUNKER, HEINZ: „Tinka“ – ein gesellschaftliches Experiment. Anmerkungen zur Rezeption in beiden deutschen Staaten. IN: TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur 55/1977 (Themenheft zu Volker Braun), S. 35-48.

KNIETZSCH, HORST: o.T. Neues Deutschland, 7.1.1961.

KNIETZSCH, HEINZ: Liebe für einen Sommer. Neues Deutschland, 31.1.1963.

KNIETZSCH, HORST: o.T. Neues Deutschland, 31.3.1973.

KOCHAN, THOMAS: Alkohol und Alkoholausch in der DDR, <http://www.stiftung-aufarbeitung.de/foerderung/stipendien_stipendiaten.php>, (29.10.2007).

KOELSCH, DORIS; JAELE, LEHMANN, ANNETTE: Zwischen Szene und Schauraum – Bildinszenierungen als Orte performativer Wirklichkeitskonstruktion. IN: WIRTH, UWE (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt/Main 2002, S. 347-365.

KOHLI, MARTIN: Die DDR als Arbeitsgesellschaft? Arbeit, Lebenslauf und soziale Differenzierung. IN: KAEHLBLE, HARTMUT; KOCKA, JÜRGEN; ZWAHR, HARTMUT (Hg.): Sozialgeschichte der DDR. Stuttgart 1994, S. 31-61.

KÖNIG, INGELORE (Hg.): Bis zum Horizont und weiter. Das Buch zum Film mit Wolfgang Stumph. Berlin 1999.

KÖNIGSDORF, HELGA: Adieu DDR. Protokolle eines Abschieds. Reinbek bei Hamburg 1990.

KRÄMER, SYBILLE; STAHLHUT, MARCO: Das „Performative“ als Thema in der Sprach- und Kulturphilosophie. IN: FISCHER-LICHTE, ERIKA; WULF, CHRISTOPH (Hg.): Theorien des Performativen. PARAGRANA. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie 1/2001, S. 35-64.

KRÄMER, SYBILLE: Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität. IN: WIRTH, UWE (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt/Main 2002, S. 323-346.

KREMSKI, PETER: Die Suche nach der Wahrheit. Der Filmemacher Andreas Dresen. Kinomagazin, WDR 2002.

Literaturverzeichnis

KRENZLIN, LEONORE: Vom Jugendkommuniqué zur Dichterschelte. In: AGDE, GÜNTER (Hg.): Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente. Berlin 2000, S. 154-164.

KREUTZER, FLORIAN: Die gesellschaftliche Konstitution des Berufs. Zur Divergenz von formaler und reflexiver Modernisierung in der DDR. Frankfurt/Main 2001.

KREUZER, HELMUT: Zur Dramaturgie im ‚östlichen‘ Deutschland (SBZ und DDR). IN: DERS.; SCHMIDT, KARL-WILHELM (Hg.): Dramaturgie in der DDR (1945-1990). Band 1 (1945-1969). Heidelberg 1998, S. 557-581.

KRUG, MANFRED: Abgehauen. Ein Mitschnitt und ein Tagebuch. Berlin 2004.

KUHLENBRODT, DIETRICH: Ein Mann für jede Tonart, epd Film 2/1993.

KUNZE, REINER: Die wunderbaren Jahre. Frankfurt/Main 1976.

KURELLA, ALFRED: Das Eigene und das Fremde. Beiträge zum sozialistischen Humanismus. Berlin 1981.

KURELLA, ALFRED: Vom neuen Lebensstil. Referat vor Schriftstellern, Brigaden der sozialistischen Arbeit und Kulturschaffenden in Bitterfeld am 24. April 1959. IN: ZUR SOZIALISTISCHEN KULTURREVOLUTION. Dokumente. Band 2: 1957-1959. Hg. von Marianne Lange. Berlin 1960, S. 478-491.

LANGE, ERNST MICHAEL: Das Prinzip Arbeit. Drei metakritische Kapitel über Grundbegriffe, Struktur und Darstellung der ‚Kritik der Politischen Ökonomie‘ von Karl Marx. Frankfurt/Main, Berlin, Wien 1980.

LANGE, HELENE; BÄUMER, GERTRUD: Handbuch der Frauenbewegung. Teil III: Stand der Frauenbildung in den Kulturländern. Berlin 1902.

LEDERER, HERBERT: Handbook of East German drama: 1945-1985. New York u.a. 1991.

LENSSEN, CLAUDIA; FILMMUSEUM POTSDAM (Hg.): Angelica Domröse. Kollektiver Liebestraum. IN: Blaue Augen, blauer Fleck. Kino im Wandel von der Diva zum Girlie. Berlin 1997, S. 104-133.

LIBESKIND, DANIEL; REEMTSMA, JAN PHILIPP; SENNETT, RICHARD u.a.: Alles Kunst? Wie arbeitet der Mensch im neuen Jahrtausend, und was tut er in der übrigen Zeit? Hg. von STEPHANIE CARP. Reinbek bei Hamburg 2001.

LIESE, KIRSTEN: Sozialdienst für Jugendliche.

<http://www2.kinofenster.de/filmeundthemen/ausgaben/kf0403/sozialdienst_fuer_jugendliche_straffaelige/> (18.9.2008).

LINZER, MARTIN: Es muß sie geben, die kluge Synthese ... „Franziska Linkerhand“ in Schwerin für die Bühne gewonnen. IN: Theater der Zeit 6/1978, S. 58-61.

LINZER, MARTIN: Held und Anti-Held. „Kap der Unruhe“ im 3. Stock/„Der Kniebist“ in Potsdam. IN: Theater der Zeit 6/1972, S. 20-21.

LOHMANN, HANS: Neue Werke zur Zeit. Sonntag, 19.9.1965.

LUKÁCS, GEORG: Das Problem der Perspektive. IN: Neue Deutsche Literatur 3/1956, S. 128-133.

MANTHEY, HELGA: Menschliche Organisationen und verorganisierte Menschen. Zur Emotionalisierung von Arbeitsbeziehungen. IN: MESCHNIG, ALEXANDER; STUHR, MATHIAS (Hg.): Arbeit als Lebensstil. Frankfurt/Main 2003, S. 109-132.

MARX, KARL: Zur Judenfrage. IN: DERS.; FRIEDRICH ENGELS: Werke. Band 1. Berlin 1957, S. 347-377.

Literaturverzeichnis

MARX, KARL: Das Kapital. Band 1: Kritik der politischen Ökonomie. IN: DERS.; FRIEDRICH ENGELS: Werke. Band 23. Berlin 1962.

MARX, KARL: Ökonomisch-Philosophische Manuskripte. IN: DERS.; FRIEDRICH ENGELS: Werke. Ergänzungsband, 1. Teil. Berlin 1968.

MARX, KARL; ENGELS, FRIEDRICH: Die deutsche Ideologie. IN: DERS.; FRIEDRICH ENGELS: Werke. Band 3. Berlin 1969.

MAUERER, GERLINDE: Medeas Erbe. Kindsmord und Mutterideal. Wien 2002.

MEADOWS, DENNIS: Die Grenzen des Wachstums. Bericht des Club of Rome zur Lage der Menschheit. Stuttgart 1972.

MEHNERT, SYBILLE: o.T. Junge Welt, 30.1.1962.

MEIER, ARTUR: Statusveränderungen. IN: BENNER, DIETRICH; MERKENS, HANS; SCHMIDT, FOLKER (Hg.): Bildung und Schule im Transformationsprozeß. Untersuchungen zu Kontinuität und Wandel. Berlin 1996.

MERCK, NIKOLAUS: Wo die Bären brummen und Wölfe heulen. Perspektiven für die Kulturlandschaft Ostdeutschlands. IN: Theater der Zeit 2/2005, S. 12-18.

MERKEL, INA: Leitbilder und Lebensweisen von Frauen in der DDR. IN: KÄLBE, HARTMUT; KOCKA, JÜRGEN; ZWAHR, HARTMUT (HG.): Sozialgeschichte der DDR. Stuttgart 1994, S. 359-382.

MESCHNIG, ALEXANDER; STUHR, MATHIAS (Hg.): www.revolution.de. Die Kultur der New Economy. Hamburg 2001.

MESCHNIG, ALEXANDER: Unternehme Dich selbst! Anmerkungen zum proteischen Charakter. IN: MESCHNIG, ALEXANDER; STUHR, MATHIAS (Hg.): Arbeit als Lebensstil. Frankfurt/Main 2003, S. 26-43.

MESCHNIG, ALEXANDER; STUHR, MATHIAS (Hg.): Arbeit als Lebensstil. Frankfurt/Main 2003.

MEYER, KLAUS: o.T. Sonntag, 17.10.1971.

MIDDENDORF, STEFAN: Recht auf Arbeit in der DDR. Von den theoretischen Grundlagen bis zu den Berufsverboten für Ausreisewillige. Dissertation. Berlin 2000.

MITTENZWEI, WERNER: Die Intellektuellen. Literatur und Politik in Ostdeutschland 1945-2000. Leipzig 2001.

MORGENROTH, CHRISTIANE: Sprachloser Widerstand. Zur Sozialpathologie der Lebenswelt von Arbeitslosen. Frankfurt/Main 1990.

MOSER, MILENA: Die Putzfraueninsel. Reinbek bei Hamburg 1992.

MÜLLER, HARALD (Hg.): DDR-Theater des Umbruchs. Frankfurt/Main 1990.

MÜLLER, KARL-HEINZ: „Aus der Sippe Parsifals – Volker Brauns ‚Tinka‘ in Karl-Marx-Stadt uraufgeführt. IN: Theater der Zeit 8/1976, S. 33-35.

MÜLLER, KARL-HEINZ: Belehrend und Widersprüchlich: „Die Sorgen und die Macht“ von Peter Hacks am Theater der Bergarbeiter Senftenberg. IN: Theater der Zeit 7/1960, S. 43-46.

MÜLLER-RÜCKERT, GABRIELE: Frauenleben und Geschlechterverhältnis in der ehemaligen DDR. Weibliche Lebenswelten im Spiegel literarischer „Frauengeschichten“ und sozialwissenschaftlicher Auswertung. Bielefeld 1993.

Literaturverzeichnis

NAGELSCHMIDT, ILSE (Hg.): Frauenleben, Frauenliteratur, Frauenkultur in der DDR der 70er und 80er Jahre. Leipzig 1997.

NAVE-HERZ, ROSEMARIE: Die Geschichte der Frauenbewegung in Deutschland. Bonn 1997.

NEGT, OSKAR: Arbeit und menschliche Würde. 2. Auflage. Göttingen 2002.

NEGT, OSKAR: Flexibilität und Bindungsvermögen. Grenzen der Funktionalisierung. IN: MESCHNIG, ALEXANDER; STUHR, MATHIAS (Hg.): Arbeit als Lebensstil. Frankfurt/Main 2003, S. 13-25.

NEUE WELTORDNUNG. Ein Gespräch mit Ralf Dahrendorf. Von Markus Haefliger. IN: du. Die Zeitschrift der Kultur 5/1997, S. 17-20.

NEUTSCH, ERIK: Spur der Steine. Halle/Saale 1967.

NICKEL, HILDEGARD MARIA: „Mitgestalterinnen des Sozialismus“ – Frauenarbeit in der DDR, IN: HELWIG, GISELA; NICKEL, HILDEGARD MARIA (Hg.): Frauen in Deutschland 1945-1992. Sonderausgabe für die Landeszentrale für politische Bildung. Bonn 1993, S. 233-256.

NICKEL, HILDEGARD-MARIA; KÜHL, JÜRGEN; SCHENK, SABINE (Hg.): Erwerbsarbeit und Beschäftigung im Umbruch. Opladen 1994.

NICKEL, HILDEGARD-MARIA: Erosion und Persistenz. Gegen die Ausblendung des gesellschaftlichen Transformationsprozesses in der Frauen- und Geschlechterforschung. IN: DIES.; VÖLKER, SUSANNE; HÜNING, HASKO (Hg.): Transformationen – Unternehmensreorganisation – Geschlechterforschung. Opladen 1999, S. 9-35.

NÜMING, ANSGAR; NÜMING, VERA: Konzepte der Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven. Stuttgart, Weimar 2003.

OFFE, CLAUS; KOCKA, JÜRGEN: Geschichte und Zukunft der Arbeit. Frankfurt/Main 2000.

PAECH, JOACHIM (Hg.): Film- und Fernsehsprache. Frankfurt/Main 1975.

PAOLI, GUILLAUME (Hg.): Mehr Zuckerbrot, weniger Peitsche. Aufrufe, Manifeste und Faulheitspapiere der Glücklichen Arbeitslosen. Berlin 2002.

PEITZ, CHRISTIANE: Die Putzfraueninsel. Arbeit macht häßlich. Tip 21/1996.

PETERS, NINA; PILZ, DIRK: Arbeitslos glücklich. Ein Gespräch mit Wolfgang Engler. IN: Theater der Zeit 2/2005, S. 4-7.

PETERS, PETER: „Ich Wer ist das“. Aspekte der Subjektdiskussion in Prosa und Drama der DDR (1976-1989). Frankfurt/Main u.a. 1993.

PETRAS, ARMIN: Ich bin quasi auch ein Prozess. Armin Petras, Chef des Maxim-Gorki-Theaters, über Verrat, Berliner Tempo und sein neues Stück „Mala Zementbaum“. Gespräch mit Christine Wahl und Rüdiger Schaper. Tagesspiegel, 7.2.2007. <<http://www.tagesspiegel.de/kultur/art772,1966254>> (21.8.2008).

PFELLING, WERNER: Sabine findet nach Hause. Claus Hammels „Um neun an der Achterbahn“ im Maxim Gorki Theater uraufgeführt. IN: Junge Welt, 8.10.1964.

PIETZSCH, INGEBORG: Versuch zu fliegen. „Die Übergangsgesellschaft“ von Volker Braun als DDR-Erstaufführung am Maxim Gorki Theater Berlin. IN: Theater der Zeit 5/1988, S. 57-58.

PIETZSCH, INGEBORG: Wenn sich ein Theater fände ... Mit Sibylle Hentschel und Beate Morgenstern sprach Ingeborg Pietzsch. IN: Theater der Zeit 11/1982, S. 62-63.

PLASSMANN, JENS: Vom Ende der „prinzipiellen Lösbarkeit“. Zum Konfliktausgang in der Darstellung der sozialistischen Gesellschaft durch die DDR-Dramatik der 70er Jahre. Frankfurt/Main 1994.

Literaturverzeichnis

POSS, INGRID; WARNECKE, PETER (Hg.): Spur der Filme. Zeitzeugen der DEFA. Berlin 2006.

PROFITLICH, ULRICH (Hg.): Dramatik der DDR. Frankfurt/Main 1987.

PROFITLICH, ULRICH (Hg.): Tragödientheorie. Texte und Kommentare. Vom Barock bis zur Gegenwart. Reinbek bei Hamburg 1999.

RAUHUT, MICHAEL: „Wir müssen etwas Besseres bieten“. Rockmusik und Politik in der DDR. IN: Deutschland Archiv 30/1997, S. 572-587.

REHAHN, ROSEMARIE: Ländlicher Seitensprung. IN: Wochenpost, 9.10.1970.

REICHEL, PETER: „Ausgepowert“? Zu Volker Brauns „Schmitt“ und zur Autorenposition. IN: Theater der Zeit 4/1982, S. 64-65.

REICHEL, PETER: Der Baum, auf dem die Affen sich lausen können. Gunter Preuß im Gespräch mit Peter Reichel. IN: Theater der Zeit 7/1988, S. 55-56.

REICHEL, PETER: Kontinuität und Diskontinuität in der DDR-Dramatik der 80er Jahre. Berlin 1988.

REICHEL, PETER: Auskünfte: Beiträge zur neuen DDR-Dramatik. Berlin 1989.

REICHEL, RUDOLF: Untersuchungen zur dynamischen Verhaltensweise ökonomischer Systeme in der Volkswirtschaft der DDR unter dem Einfluß von Forschung und Entwicklung. (Ein Beitrag zur ökonomischen Kybernetik.) Habilitationsarbeit. Hochschule für Ökonomie Berlin 1969.

REICHOW, JOACHIM: o.T. Filmspiegel 2/1962.

REIHER, RUTH (Hg.): Mit sozialistischen und anderen Grüßen. Porträt einer untergegangenen Republik in Alltagstexten. Berlin 1995.

REIMANN, BRIGITTE: Franziska Linkerhand. Berlin 1974.

RERRICH, MARIA S.: Die Globalisierung der Hausarbeit. IN: Edition Le Monde diplomatique (Hg.): Die Globalisierungsmacher. Konzerne, Netzwerker, Abgehängte. Berlin 2007, S. 46-51.

RICHTER, ERIKA: Zwischen Mauerbau und Kahlschlag. 1961-1965, IN: SCHENK, RALF (Red.); FILMMUSEUM POTSDAM (Hg.): Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg, DEFA-Spielfilme 1946-1992. Berlin 1994, S. 158-211.

RICHTER, ROLF (Hg.): DEFA-Spielfilm-Regisseure und ihre Kritiker. Band 1. Berlin 1981.

RICHTER, ROLF (Hg.): DEFA-Spielfilm-Regisseure und ihre Kritiker. Band 2. Berlin 1983.

RICHTER, ROLF: Egon Günther. Der Mensch ist veränderbar. In: RICHTER, ROLF (Hg.): DEFA-Spielfilm-Regisseure und ihre Kritiker. Band 1. Berlin 1981, S. 32-56.

RICHTER, ROLF: Jahrgang 45. Scharfsinnige Wachträume. IN: Filmspiegel 1/1991.

RIFKIN, JEREMY: Das Ende der Arbeit und ihre Zukunft. Frankfurt/Main, New York 1995.

RISCHBIETER, HENNING (Hg.): Durch den eisernen Vorhang. Theater im geteilten Deutschland 1945-1990. Berlin 1999.

ROHNSTOCK, KATRIN: Der Bierbauch oder das Konstrukt „Männlichkeit“, IN: MKF (Mitteilungen aus der kulturwissenschaftlichen Forschung) Heft 26: Differente Sexualitäten. Hrsg. von der Kulturinitiative 89 e.V und dem Kulturwissenschaftlichen Institut Berlin, Redaktion: MÜHLBERG, DIETRICH; THINIUS, BERT, Jg. 18, 1995, S. 121-129

RUF, ANJA: Frauenarbeit und Fordismus-Theorie. Frankfurt/Main 1990.

RÜTHER, GÜNTHER: Vom Stalinismus zum „Bitterfelder Weg“. IN: GLASER, HORST A. (Hg.): Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. Bern, Stuttgart, Wien 1997, S. 215-233.

SAAGE, RICHARD: Das Ende der politischen Utopie? Frankfurt/Main 1996.

SCHÄFGEN, KATRIN: Erwerbsmuster im Umbruch - zur Umstrukturierung der Frauenerwerbsarbeit in den neuen Bundesländern. Berlin 1995.

SCHÄFGEN, KATRIN: Die Verdopplung der Ungleichheit. Sozialstruktur und Geschlechterverhältnisse in der Bundesrepublik und in der DDR. Digitale Dissertation. Humboldt-Universität Berlin 1998. <http://edoc.hu-berlin.de/dissertationen/phil/schaeffgen-katrin/PDF/Schaeffgen.pdf> (1.11.2007).

SCHENK, RALF (Red.); FILMUSEUM POTSDAM (Hg.): Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg, DEFA-Spielfilme 1946-1992. Berlin 1994.

SCHENK, RALF: Mitten im kalten Krieg. 1950-1960. IN: DERS. (Red.); FILMUSEUM POTSDAM (Hg.): Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg, DEFA-Spielfilme 1946-1992. Berlin 1994, S. 50-157.

SCHENK, RALF: Die DDR im deutschen Film nach 1990. IN: APuZ, 44/2005, S. 31-38.

SCHENK, RALF: Go, Trabi, Go – DDR-Vergangenheit, Wende und Nachwende in deutschen Kinofilmen zwischen 1990 und 2005. <www.filmportal.de> (2.8.2008).

SCHIEBER, ELKE: Anfang vom Ende oder Kontinuität des Argwohns. 1980-1989; IN: SCHENK, RALF (Red.); FILMUSEUM POTSDAM (Hg.): Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg, DEFA-Spielfilme 1946-1992. Berlin 1994), S. 264-327.

SCHITTLY, DAGMAR: Zwischen Regie und Regime. Die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen. Berlin 2002.

SCHLENSTEDT, DIETER: Ankunft und Anspruch: Zum neueren Roman in der DDR. IN: Sinn und Form 3/1966, S. 814-835.

SCHLINK, BERNHARD: Der Vorleser. Zürich 1995.

SCHMIDT, CLAUDIA: Rückzüge und Aufbrüche. Zur DDR-Literatur in der Gorbatschow-Ära. Frankfurt/Main u.a. 1995.

SCHMIDT, JÜRGEN: Streitgespräch um „Die Sorgen und die Macht“. IN: Theater der Zeit 11/1962, S. 18-20.

SCHMITT, HANS-JÜRGEN; SCHRAMM, GODEHARD: Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum 1. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller. Frankfurt/Main 1974.

SCHOLZ, RÜDIGER (Hg.): Das kurze Leben der Johanna Catharina Höhn. Kindesmorde und Kindesmörderinnen im Weimar Carl Augusts und Goethes. Die Akten zu den Fällen Johanna Catharina Höhn, Maria Sophia Rost und Margaretha Dorothea Altwein. Würzburg 2004.

SCHUBERT-LEHNHARDT, VIOLA; KORCH, SILVIA (Hg.): Frauen als Täterinnen und Mittäterinnen im Nationalsozialismus: Gestaltungsspielräume und Handlungsmöglichkeiten. Beiträge zum 5. Tag der Frauen- und Geschlechterforschung an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Halle 2006.

SCHULZ-OJALA, JAN: Gegen die Wände. Cool bleiben: Sylke Enders' imponierend stimmiger Erstlingsfilm „Kroko“, <<http://archiv.tagesspiegel.de/archiv/04.03.2004/1006036.asp#>> (18.9.2008).

SCHUMACHER, ERNST: Die Marxisten und die Tragödie. IN: Theater der Zeit 11/1977, S. 4-5.

SEGAL, JÉRÔME: Kybernetik in der DDR: Dialektische Beziehungen. IN: PIAS, CLAUS (Hg.): Cybernetics – Kybernetik. The Macy-Conferences 1946-1953. Essays & Dokumente. Zürich, Berlin 2004, S. 227- 251.

SENNETT, RICHARD: Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus. München 2000.

SEYFARTH, INGRID: Moral ohne Geschichte. Zur Uraufführung von Claus Hammels „Morgen kommt der Schornsteinfeger“ in Erfurt. IN: Theater der Zeit 2/1968, S. 13-15.

SHAKESPEARE, WILLIAM: Hamlet. Prinz von Dänemark. IN: SHAKESPEARES WERKE. Hg. und übersetzt von Rudolf Schaller. Weimar 1960, S. 5-157.

SIEMONS, MARK: Jenseits des Aktenkoffers. Vom Wesen des neuen Angestellten. München 1997.

SOBE, GÜNTER: o.T. Berliner Zeitung, 29.9.1964.

SOBE, GÜNTER: Entscheidung unterwegs? Berliner Zeitung, 23.6.1971.

SOBE, GÜNTHER: Von der sachgemäßen Überprüfung des Dritten. Berliner Zeitung, 18.3.72.

SONTHEIMER, KURT; BLEEK, WILHELM: Die DDR. Politik, Gesellschaft, Wirtschaft. Hamburg 1979.

SPIEGEL SPECIAL 1/2008: Das starke Geschlecht. Was Frauen erfolgreich macht.

STATISTISCHES BUNDESAMT (Hg.): Frauen in Deutschland, Wiesbaden 2004.

STATISTISCHES BUNDESAMT,
<http://www.destatis.de/jetspeed/portal/cms/Sites/destatis/Internet/DE/Content/Publikationen/STATmagazin/VerdiensteArbeitskosten/2008__8/2008__8Verdienste,templateId=renderPrint.psml#Link4>
(14.9.2008).

STEINER, ANDRÉ: Von Plan zu Plan. Eine Wirtschaftsgeschichte der DDR. Berlin 2007.

STERN, KATJA: Steine im Weg – Ein großer Abend im Maxim Gorki Theater. Neues Deutschland, 15.10.1962.

STINN, RENATE: Konfrontation mit legendärem Revolutionär. Gespräch mit Karl Gassauer über das neue Stück von Rudi Strahl. IN: Theater der Zeit 12/1979, S. 60.

STOLZE, RAIMUND: Ein Plädoyer für Nina K. Junge Welt, 20.9.1981.

STUBER, PETRA: Spielräume und Grenzen. Studien zum DDR-Theater. Berlin 1998.

STÜSSEL, KERSTIN: Vom Ende des „starken Mannes“ und vom Anfang der DDR. Nationalstaat und Gender in Film und Literatur. 2. Tagung AIM Gender. Webmanuskript.
<<http://www.ruendal.de/aim/pdfs02/stuessel.pdf>> (25.8.2007).

SYLVESTER, REGINE: o.T. Tribüne, 30.4.1980.

THURM, BRIGITTE: Altes Konflikt-Modell und neue Kollision. Baiers „Johanna von Döbeln“ im Berliner Ensemble. IN: Theater der Zeit 7/1969, S. 20-21.

TIGER, THEOBALD: Danach. IN: Die Weltbühne 14/1930, S. 517.

TOK, HANS-DIETER: o.T., Leipziger Volkszeitung, 5.6.1971.

TREBEß, ACHIM: Entfremdung und Ästhetik in der DDR – am Beispiel Wolfgang Heises. Habilitationsschrift. Konstanz 1999.

TREBEß, ACHIM: Entfremdung und Ästhetik. Eine begriffsgeschichtliche Studie und eine Analyse der ästhetischen Theorie Wolfgang Heises. Stuttgart, Weimar 2001.

TRUMANN, ANDREA: Feministische Theorie. Frauenbewegung und weibliche Subjektbildung im Spätkapitalismus. Stuttgart 2002.

TWELLMANN, MARGRIT: Die deutsche Frauenbewegung. Ihre Anfänge und erste Entwicklung 1843-1889. Frankfurt/Main 1993.

UHLMANN, IRENE; HARTMANN, ORTRUN; WOLF, ILSE (HG.): Die Frau. Leipzig 1987.

ULBRICHT, WALTER: Fragen zur Entwicklung der sozialistischen Literatur und Kultur. Rede vor Schriftstellern, Brigaden der sozialistischen Arbeit und Kulturschaffenden in Bitterfeld am 24. April 1959. IN: ZUR SOZIALISTISCHEN KULTURREVOLUTION. Dokumente. Bd. 2. Berlin 1960, S. 455-477.

ULBRICHT, WALTER: Schlußwort auf der 11. Tagung des ZK der SED 1965. IN: AGDE, GÜNTER (Hg.): Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente. Berlin 2000, S. 266-281.

VELTEN, HANS-RUDOLF: Ältere deutsche Literatur. IN: BENTHIEN, CLAUDIA; VELTEN, HANS-RUDOLF (Hg.): Germanistik als Kulturwissenschaft. Eine Einführung in neue Theoriekonzepte. Reinbek bei Hamburg 2002, S. 217-242.

VINKEN, BARBARA: Die deutsche Mutter. Der lange Schatten eines Mythos. München 2002.

VOSS, MARGIT: Roland Oehme. Plädoyer für einen Praktiker oder wie schwer ist das Komische? IN: RICHTER, ROLF (Hg.): DEFA-Spielfilm-Regisseure und ihre Kritiker. Band 1. Berlin 1981, S. 105-124.

WAGNER, HEINRICH LEOPOLD: Die Kindermörderin. Ditzingen 1986.

WAGNER, IRMGARD: Vom Mythos zum Fetisch: Die Frau als Erlöserin in Goethes klassischen Dramen. IN: BECHER, A. J. URSULA; RÜSEN, JÖRN (Hg.): Weiblichkeit in geschichtlicher Perspektive. Fallstudien und Reflexionen zu Grundproblemen der historischen Frauenforschung. Frankfurt/Main 1988, S. 234-258.

WAHL, CHRISTINE: Das Harte, das Weiche, das Serielle. Der Regisseur Armin Petras über Fritz Katers industrielle Seifenoper. IN: Theater der Zeit 10/2006, S. 57-58.

WATKINS, VANESSA: Ostalgieshows – Erinnerungskonzepte der Massenmedien. IN: BISANZ, ELIZE (Hg.): Diskursive Kulturwissenschaft. Analytische Zugänge zu symbolischen Formationen der ost-westlichen Identität in Deutschland. Berlin, Hamburg, Münster 2005, S. 77-90.

WEBER, MAX: Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus. Erfstadt 2006.

WENZEL, SIEGFRIED: Plan und Wirklichkeit. Zur DDR-Ökonomie. Dokumentation und Erinnerungen. St. Katharinen 1998.

„Wer spielte was?“ Werkstatistik des DEUTSCHEN BÜHNENVEREINS/BUNDESVERBAND DEUTSCHER THEATER. Köln 1989f.

WETZEL, KRAFT: Neue ostdeutsche Komödie. Im Kino „Bis zum Horizont und weiter“ von Peter Kahane. Freitag, 29.1.1999.

WIESENER, BARBARA: Von der bleichen Prinzessin, die ein purpurrotes Pferd über den Himmel entführte – das Utopische im Werk Brigitte Reimanns. Dissertation. Universität Potsdam 2003.

WIRTH, UWE (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften. Frankfurt/Main 2002.

WISCHNEWSKI, KLAUS: Die zornigen jungen Männer von Babelsberg. IN: AGDE, GÜNTER (Hg.): Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente. Berlin 2000, S. 355-371.

WISCHNEWSKI, KLAUS: Träumer und gewöhnliche Leute. 1966-1979, IN: SCHENK, RALF (Red.); FILMMUSEUM POTSDAM (Hg.): Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg, DEFA-Spielfilme 1946-1992. Berlin 1994, S. 212-263.

WOLF, CHRISTA: Der geteilte Himmel. Halle/Saale 1963.

WOLF, CHRISTA: Lesen und Schreiben. Aufsätze und Betrachtungen. 2., erweiterte Auflage. Berlin 1973.

Literaturverzeichnis

WOLF, CHRISTA: Die Dimension des Autors. Darmstadt, Neuwied 1987.

WOLF, CHRISTA: Auf mir bestehen. Christa Wolf im Gespräch mit Günter Gaus. IN: Neue Deutsche Literatur 5/1993, S. 20-40.

WOLF, CHRISTA: Medea. Stimmen. München 1996.

WOLF, CHRISTA: Erinnerungsbericht. In: AGDE, GÜNTER (Hg.): Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente. Berlin 2000, S. 344-354.

WOLF, DIETER: Horst Seemann. Mit dem Blick für Emotionalität und Wirksamkeit. IN: RICHTER, ROLF (Hg.): DEFA-Spielfilm-Regisseure und ihre Kritiker. Band 1. Berlin 1981, S. 150-173.

WOLF, KONRAD: Brief an die Zentrale Parteileitung der SED-Grundorganisation der DEFA Studios, 14.9.1966, IN: AGDE, GÜNTER (Hg.): Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente. Berlin 2000, S. 318-324.

WUGGENIG, ULF: Die Kunst auf dem Weg in die blaue Ökonomie. IN: VERWOERT, JAN (Hg.): Die Ich-Ressource. Zur Kultur der Selbst-Verwertung. München 2003, S. 137-168.

ZACHMANN, KARIN: Mobilisierung der Frauen. Technik, Geschlecht und Kalter Krieg in der DDR. Frankfurt/Main, New York 2004.

ZETKIN, CLARA: Der Student und das Weib (1899). IN: Marxistische Blätter 3/1995, S. 17-29.

ZIMMERMANN, HARTMUT; BUNDESMINISTERIUM FÜR INNERDEUTSCHE BEZIEHUNGEN (Hg.): DDR-Handbuch. Köln 1985.

ZIMMERMANN, PETER: Industrieliteratur der DDR. Vom Helden der Arbeit zum Planer und Leiter. Stuttgart 1984.

ZIMMERMANN, PETER; MOLDENHAUER, GERHARD (Hg.): Der geteilte Himmel. Arbeit, Alltag und Geschichte im ost- und westdeutschen Film. Konstanz 2000.

ZSCHOCHÉ, HERMANN im Gespräch mit Hannes Schmidt. IN: KINDER- UND JUGENDFILMZENTRUM IN DER BRD (Hg.): Berlin um die Ecke, Jahrgang 45, Karla, Wenn du groß bist, lieber Adam. Dokumentation einer verlorenen Zeit. DEFA-Filme von 1965/66. S. 45-47.

ZSCHOCHÉ, HERRMANN: Sieben Sommersprossen und andere Erinnerungen. Berlin 2002.

ZWEITE BITTERFELDER KONFERENZ 1964. Protokoll der von der Ideologischen Kommission beim Politbüro des ZK der SED und dem Ministerium für Kultur am 24. und 25. April im Kulturpalast des Elektrochemischen Kombinats Bitterfeld abgehaltenen Konferenz. Berlin 1964.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Alle Abbildungen sind Screenshots der Autorin Bianca Schemel.

- S. 62 Jutta Hoffmann in DER DRITTE, Egon Günther, 1972
- S. 63 Jutta Hoffmann in DER DRITTE, Egon Günther, 1972
- S. 63 Jutta Hoffmann in DER DRITTE, Egon Günther, 1972
- S. 66 Jutta Wachowiak in SO VIELE TRÄUME, Heiner Carow, 1986
- S. 66 Jutta Wachowiak in SO VIELE TRÄUME, Heiner Carow, 1986
- S. 67 Katrin Saß in BIS DASS DER TOD EUCH SCHEIDET, Heiner Carow, 1979
- S. 67 Angelica Domröse in DIE LEGENDE VON PAUL UND PAULA, Heiner Carow, 1973
- S. 77 Manfred Krug in BESCHREIBUNG EINES SOMMERS, Ralf Kirsten, 1963
- S. 84 Marita Böhme u.a. in LOTS WEIB, Egon Günther, 1965
- S. 85 Else Grube-Deister in LOTS WEIB, Egon Günther, 1965
- S. 88 Karin Düwel in SABINE WULFF, Erwin Stranka, 1978
- S. 88 Karin Düwel u.a. in SABINE WULFF, Erwin Stranka, 1978
- S. 93 Katrin Saß, Heide Kipp in BÜRGESCHAFT FÜR EIN JAHR, Herrmann Zschoche, 1981
- S. 93 Katrin Saß u.a. in BÜRGESCHAFT FÜR EIN JAHR, Herrmann Zschoche, 1981
- S. 95 Katrin Saß in BÜRGESCHAFT FÜR EIN JAHR, Herrmann Zschoche, 1981
- S. 155 Christel Bodenstein in BESCHREIBUNG EINES SOMMERS, Ralf Kirsten, 1963
- S. 159 Doris Abeßer u.a. in VERLIEBT UND VORBESTRAFT, Erwin Stranka, 1963
- S. 160 Doris Abeßer, Horst Jonischkan in VERLIEBT UND VORBESTRAFT, Erwin Stranka, 1963
- S. 162 Manfred Krug in BESCHREIBUNG EINES SOMMERS, Ralf Kirsten, 1963
- S. 162 Christel Bodenstein in BESCHREIBUNG EINES SOMMERS, Ralf Kirsten, 1963
- S. 164 Renate Blume in DER GETEILTE HIMMEL, Konrad Wolf, 1964
- S. 165 Renate Blume in DER GETEILTE HIMMEL, Konrad Wolf, 1964
- S. 165 Renate Blume in DER GETEILTE HIMMEL, Konrad Wolf, 1964
- S. 166 Jutta Hoffmann in KARLA, Herrmann Zschoche, 1965/66
- S. 166 Jutta Hoffmann in KARLA, Herrmann Zschoche, 1965/66
- S. 173 Krystyna Stypulkowska, Manfred Krug in SPUR DER STEINE, Frank Beyer, 1966
- S. 173 Krystyna Stypulkowska, Eberhard Esche in SPUR DER STEINE, Frank Beyer, 1966
- S. 181 Angelica Domröse in DIE LEGENDE VON PAUL UND PAULA, Heiner Carow, 1973
- S. 181 DIE LEGENDE VON PAUL UND PAULA, Heiner Carow, 1973
- S. 200 Jessy Rameik in DAS SIEBENTE JAHR, Frank Vogel, 1969
- S. 201 Annekathrin Bürger in HE, DU!, Rolf Römer, 1970
- S. 201 Jutta Hoffmann in DER DRITTE, Egon Günther, 1972
- S. 204 Marita Böhme in LOTS WEIB, Egon Günther, 1965
- S. 206 Jessy Rameik in DAS SIEBENTE JAHR, Frank Vogel, 1969
- S. 206 Jutta Hoffmann in DER DRITTE, Egon Günther, 1972
- S. 207 Ewa Krzyewska in LIEBESERKLÄRUNG AN G.T., Horst Seemann, 1971
- S. 208 Marita Böhme in LOTS WEIB, Egon Günther, 196
- S. 209 Marita Böhme, Günther Simon in LOTS WEIB, Egon Günther, 196
- S. 209 Annekathrin Bürger u.a. in HE, DU!, Rolf Römer, 1970
- S. 214 Rolf Römer u.a. in JAHRGANG 45, Jürgen Böttcher, 1966/90

Literaturverzeichnis

- S. 215 JAHRGANG 45, Jürgen Böttcher, 1966/90
- S. 215 Rolf Römer u.a. in JAHRGANG 45, Jürgen Böttcher, 1966/90
- S. 215 JAHRGANG 45, Jürgen Böttcher, 1966/90
- S. 218 Renate Krößner in SOLO SUNNY, Konrad Wolf, 1981
- S. 218 Katrin Saß in BÜRGERSCHAFT FÜR EIN JAHR, Herrmann Zschoche, 1981
- S. 218 Heidemarie Schneider in DAS FAHRRAD, Evelyn Schmidt, 1982
- S. 226 Angelica Domröse u.a. in DIE LEGENDE VON PAUL UND PAULA, Heiner Carow, 1973
- S. 227 Winfried Glatzleder in DIE LEGENDE VON PAUL UND PAULA, Heiner Carow, 1973
- S. 230 Madeleine Lierck in ALLE MEINE MÄDCHEN
- S. 231 Heidemarie Schneider in DAS FAHRRAD, Evelyn Schmidt, 1982
- S. 232 Heidemarie Schneider in DAS FAHRRAD, Evelyn Schmidt, 1982
- S. 232 Heidemarie Schneider in DAS FAHRRAD, Evelyn Schmidt, 1982
- S. 234 Kurt Naumann, Rita Feldmeier in DIE ARCHITEKTEN, Peter Kahane, 1990
- S. 236 Jaecki Schwarz, Katrin Saß in BÜRGERSCHAFT FÜR EIN JAHR, Herrmann Zschoche, 1981
- S. 237 Heidemarie Schneider in DAS FAHRRAD, Evelyn Schmidt, 1982
- S. 240 Renate Krößner in SOLO SUNNY, Konrad Wolf, 1981
- S. 240 Renate Krößner in SOLO SUNNY, Konrad Wolf, 1981
- S. 240 SOLO SUNNY, Konrad Wolf, 1981
- S. 241 BANKETT FÜR ACHILLES, Roland Gräf, 1975
- S. 241 Erwin Geschonneck in BANKETT FÜR ACHILLES, Roland Gräf, 1975
- S. 289 Leon Niemczyk u.a. ZEIT ZU LEBEN, Horst Seemann, 1969
- S. 290 Jessy Rameik, Monika Gabriel in DAS SIEBENTE JAHR, Frank Vogel, 1969
- S. 290 Jessy Rameik, Wolfgang Kieling in DAS SIEBENTE JAHR, Frank Vogel, 1969
- S. 293 Alfred Müller, Katja Paryla in NETZWERK, Ralf Kirsten, 1970
- S. 295 Ilse Voigt, Rolf Herricht u.a. in DER MANN, DER NACH DER OMA KAM, Roland Oehme, 1972
- S. 295 Ilse Voigt in DER MANN, DER NACH DER OMA KAM, Roland Oehme, 1972
- S. 295 Ilse Voigt u.a. in DER MANN, DER NACH DER OMA KAM, Roland Oehme, 1972
- S. 296 Winfried Glatzleder u.a. in DER MANN, DER NACH DER OMA KAM, Roland Oehme, 1972
- S. 296 Winfried Glatzleder u.a. in DER MANN, DER NACH DER OMA KAM, Roland Oehme, 1972
- S. 296 Winfried Glatzleder u.a. in DER MANN, DER NACH DER OMA KAM, Roland Oehme, 1972
- S. 300 Ewa Krzyewska, Jürgen Frohriep in LIEBESERKLÄRUNG AN G.T., Horst Seemann, 1971
- S. 303 Traudel Kulikowski, Günther Simon in REIFE KIRSCHEN, 1972, Horst Seemann
- S. 305 Jessy Rameik u.a. in DAS SIEBENTE JAHR, Frank Vogel, 1969
- S. 306 Cox Habbema u.a. in LEBEN MIT UWE, Lothar Warneke, 1974
- S. 307 LEBEN MIT UWE, Lothar Warneke, 1974
- S. 307 Eberhard Esche in LEBEN MIT UWE, Lothar Warneke, 1974
- S. 307 Cox Habbema in LEBEN MIT UWE, Lothar Warneke, 1974
- S. 310 Heidemarie Schneider u.a. in DAS FAHRRAD, Evelyn Schmidt, 1982
- S. 311 Heidemarie Schneider u.a. in DAS FAHRRAD, Evelyn Schmidt, 1982
- S. 340 Marita Böhme in AUF DER SONNENSEITE, Ralf Kirsten, 1962
- S. 341 Marita Böhme in AUF DER SONNENSEITE, Ralf Kirsten, 1962
- S. 341 Marita Böhme in AUF DER SONNENSEITE, Ralf Kirsten, 1962
- S. 342 Krystyna Stypulkowska in SPUR DER STEINE, Frank Beyer, 1966

- S. 344 Doris Abeßer in VERLIEBT UND VORBESTRAFT, Erwin Stranka, 1963
- S. 344 Doris Abeßer u.a. in VERLIEBT UND VORBESTRAFT, Erwin Stranka, 1963
- S. 345 Angelika Waller in HUT AB, WENN DU KÜßT, Rolf Losansky, 1971
- S. 345 Angelika Waller in HUT AB, WENN DU KÜßT, Rolf Losansky, 1971
- S. 351 Ewa Krzyewska in LIEBESERKLÄRUNG AN G.T., Horst Seemann, 1971
- S. 351 Erika Pelikowsky in LIEBESERKLÄRUNG AN G.T., Horst Seemann, 1971
- S. 412 Myriam Abbas, Dominique Horwitz in NACHTGESTALTEN, Andreas Dresen, 1998/99
- S. 413 Dagmar Manzel in NACHBARINNEN, Franziska Meletzky, 2005
- S. 413 Gabriela Maria Schmeide in HALBE TREPPE, Andreas Dresen, 2002
- S. 414 Götz Schubert in DER ZIMMERSPRINGBRUNNEN, Peter Timm, 2001
- S. 418 Katja Riemann in EIN MANN FÜR JEDE TONART, Peter Timm, 1993
- S. 420 Katja Riemann, Uwe Ochsenknecht in EIN MANN FÜR JEDE TONART, Peter Timm, 1993
- S. 422 Dagmar Manzel in DIE PUTZFRAUENINSEL, Peter Timm, 1995/1996
- S. 422 Jasmin Tabatabai, Dagmar Manzel in DIE PUTZFRAUENINSEL, Peter Timm, 1995/1996
- S. 424 Corinna Harfouch in BIS ZUM HORIZONT UND WEITER, Peter Kahane, 1998
- S. 425 Corinna Harfouch in BIS ZUM HORIZONT UND WEITER, Peter Kahane, 1998
- S. 428 Wolfgang Stumph, Corinna Harfouch in BIS ZUM HORIZONT UND WEITER,
Peter Kahane, 1998
- S. 429 Michael Kind in DIE DATSCHE, Carsten Fiebeler, 2002
- S. 431 DER ZIMMERSPRINGBRUNNEN, Peter Timm, 2001
- S. 433 Claudia Geisler, Eva-Maria Hagen u.a. in HERZSPRUNG, Helke Misselwitz, 1992
- S. 433 Claudia Geisler in HERZSPRUNG, Helke Misselwitz, 1992
- S. 434 Claudia Geisler in HERZSPRUNG, Helke Misselwitz, 1992
- S. 434 Anna Thalbach in BURNING LIFE, Peter Welz, 1993/1994
- S. 435 Susanne Lothar in ENGELCHEN, Helke Misselwitz, 1995/1996
- S. 437 Susanne Bormann in NACHTGESTALTEN, Andreas Dresen, 1998/99
- S. 439 Susanne Lothar, Cezary Pazura in ENGELCHEN, Helke Misselwitz, 1995/1996
- S. 441 Thorsten Merten in HALBE TREPPE, Andreas Dresen, 2002
- S. 441 Gabriela Maria Schmeide in HALBE TREPPE, Andreas Dresen, 2002
- S. 441 Steffi Kühnert in HALBE TREPPE, Andreas Dresen, 2002
- S. 441 Axel Prahl in HALBE TREPPE, Andreas Dresen, 2002
- S. 443 Inka Friedrich u.a. in SOMMER VORM BALKON, Andreas Dresen, 2004/2005
- S. 445 Nadja Uhl, Christel Peters in SOMMER VORM BALKON, Andreas Dresen, 2004/2005
- S. 446 Franziska Jünger in KROKO, Sylke Enders, 2004